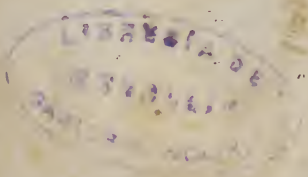
HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/manualdelpintort00alga

MANUAL DEL PINTOR.



Sceaux (Seine). — Imp. M. y P.-E. Charaire.

751.7
A62m

ENCICLOPEDIA HISPANO-AMERICANA.

MANUAL
DEL PINTOR
TEORICO-PRACTICO

O SEA PRINCIPIOS FUNDAMENTALES SOBRE LA PINTURA AL OLEO Y A LA ACUARELA

POR

AGUSTIN ALGARRA

Con las principales máximas de grandes maestros y un diccionario tecnológico del arte.

TERCERA EDICION

PARIS
LIBRERIA DE CH. BOURET
23, CALLE VISCONTI, 23

MEXICO
LIBRERIA DE CH. BOURET
18, CALLE SAN JOSÉ EL REAL, 18

1877

Propiedad del Editor.

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

A LA JUVENTUD

QUE SE DEDICA

AL BELLO ARTE DE LA PINTURA.

Poner al alcance de la juventud los conocimientos teórico-prácticos indispensables al principiante, y dar una idea de lo que es el arte en su extension, es el ob-

jeto que me he propuesto al dar á luz este pequeño Manual.

Escrito para los jóvenes que desean adquirir un dia reputacion y gloria en el arte á que he dedicado toda mi vida, á nadie mejor que á ellos pudiera dedicarle. Satisfecho quedará de su obra, si logra que por medio de este Manual puedan adquirir los principios mas generales que para ello se necesitan,

Su reconocido

A. ALGARRA.

ADVERTENCIA.

Guiado por el deseo de ser útil á los jóvenes que, ávidos de instruccion en los principios del arte de la pintura, se afanan sin resultado buscando obras españolas en

que beber máximas que los dirijan, me atrevo hoy á tomar la pluma para confeccionar un pequeño Manual en el cual puedan encontrarlas siempre que para ello vengan preparados de los principios de dibujo y perspectiva indispensables.

Ni mi práctica de mas de veinte años, ni los estudios que durante mi permanencia en el extranjero he podido hacer al lado de distinguidos profesores de gran nombre en el arte, ni seis años que dedicado casi exclusivamente al género de la acuarela permanecí en Inglaterra, el país

en que con mas esmero se cultiva este género, ni cuantas circunstancias pudiera reunir en favor mio, me hubiesen dado osadía bastante para emprender un trabajo que siempre hubiera creido superior á mis débiles fuerzas, á no haberme auxiliado obras extranjeras escritas por personas tenidas por competentes, las cuales he consultado detenidamente.

Poco, muy poco, casi nada se ha escrito en España sobre el arte; y aunque ese poco haga honor á sus autores y á la nacion que encierra en su seno hombres

de tan vasta instruccion en un ramo en que tan difícil es razonar sin encontrar mil escollos, es lo cierto tambien que, mas que para enseñar, está escrito para mostrar que los que tal escribian tenian una vasta instruccion en la filosofía del arte.

Las obras de Bermudez, Palomino y otros, colocadas en el catálogo que acompaña á este Manual, y en el cual citamos las obras mas reputadas, para que puedan servir de consulta á aquellos que desean adquirir conocimientos de mayor extension, son un buen ejemplo de lo que hemos di-

cho respecto al mérito de algunas obras españolas.

En el firme propósito de escribir un Manual para los principiantes, hemos excogitado los dos géneros de pintura que mas se usan, y conocidos estos estamos seguros que podrá cualquiera sin grandes obstáculos dedicarse al que crea mas conveniente.

Un método ordenado, sencillo, natural, que nos lleve sin esfuerzo del menos al mas en progresion ascendente, hé aquí la norma que me propuse seguir al comenzar

á reunir los materiales que habian de servir para la confeccion de mi modesto Manual.

Para conseguirlo no he querido dejarme guiar de mi propio convencimiento; necesitaba algo mas que de mí mismo para no creerme ofuscado, y por esta razon he querido ver con detencion el método que siguen otros autores extranjeros, y modificándole con lo que en establecimientos de nota se practica, presentar el mio no digo perfecto, pero sí en armonía con el estado actual del arte.

Como introduccion, digámoslo así, de los principios del arte, he colocado las célebres máximas del no menos célebre y distinguido pintor de la corte de Luis XVIII, rey de Francia, del cual se conserva buena memoria por sus obras de la galería del Louvre. A pesar de lo antiguo del nombre del autor Poussin, sus máximas parecen tan frescas como si estuviesen tomadas en lo mas lozano de la pintura, hablan á todos los tiempos, á todos los géneros, y á todas las capacidades, sin que parezcan para nadie incomprensibles.

Rindiendo pleito homenaje al eminente pintor Leonardo de Vinci, le pago tributo haciendo una pequeña mencion de sus máximas sobre el dibujo y la perspectiva.

Unas cortas *nociones elementales sobre el color* en armonía con los adelantos de la física, con la memoria que Mr. de Chevreul presentó á la Academia francesa sobre el particular, y con el *Diagrama* que en uno de los mejores establecimientos ingleses para la enseñanza de la pintura se sigue, siquiera sea mas compendiada, mas elemental y no menos comprensible, ante-

cede antes de entrar en materia, ó sea de comenzar con los principios verdaderamente pictóricos.

Un compendiado pero completo tratado de la pintura á la aguada, en el cual se encierran todos los colores que en este género de pintura se emplean con sus alteraciones y grado de fijeza; otro al óleo con idénticas circunstancias al anterior; con mas, un diccionario tecnológico del arte y sus accesorios : hé aquí lo principal que he procurado encerrar en los estrechos límites de un Manual

dedicado exclusivamente á los principiantes.

En una palabra, en él encontrarán los que ya se hallasen adornados de los conocimientos indispensables que se requieren, es decir, dibujo con perfeccion, pues el dibujo es la base fundamental de la pintura, cuanto hay de indispensable para poderse colocar ante el lienzo y con el pincel y la paleta en la mano extender el colorido.

El arte, si bien es cierto que se ha cultivado en España, no ha sido con el esmero con que se ha cultivado en otras naciones,

Y aunque no faltan algunos grandes genios de nombre español que han honrado el arte de la pintura con sus obras, no son mas que destellos ó ráfagas que no morirán nunca, pero que se presentaron muy de tarde en tarde en nuestra patria.

Hoy que ya hemos salido de aquella incuria en que respecto á la pintura permanecimos durante largo tiempo, de esperar es que el genio español responda como se merece á las diatribas que nos han dirigido escritores extranjeros.

Para alcanzar un alto puesto en la car-

rera de las artes, se necesita ante todo la vocacion.

Este es uno de los requisitos indispensables, sin el cual rara vez llegará á conseguirse el objeto que se desea.

« Cada uno de nosotros, dice Jacy (1), es un artista encargado de reconstruir su estatua sobre su tumba. Sus obras han de ser inspiradas por su inteligencia, solamente necesita la direccion al fin con que ha nacido. »

(1) Críticas y retratos.

Es decir, la vocacion es el todo para las ciencias y las artes.

Mil y mil ejemplos pudiéramos citar en apoyo de este aserto.

Recorred con la vista las biografías de los mas célebres pintores de todas las edades y de todos los países, y en ellas los veréis en los primeros años de su vida trazando ó dibujando sin necesidad de imbuirles la vocacion, que aparece en ellos innata.

Miguel Angel es el ejemplo vivo de la verdad en dirigirse por su vocacion.

Él, que en los primeros años de su vida

se presenta trazando círculos y líneas sin concierto, acaba por presentarse grande, potente, con toda la fuerza de su magia, obligando á exclamar : ¡Feliz tú, bella Italia, que abrigaste en tu seno á Miguel Angel; la misma Grecia hubiese envidiado tu gloria!

En una palabra, grande es el arte, glorioso es el porvenir, feliz el que logre imponer su individualidad al mundo entero.

En este Manual hemos compendiado los principios para arribar á esa gloria; ellos son el primer escabel para subir al trono

del artista, que tiene por patria el mundo, y su dominio se extiende hasta la inmensidad.

Dichoso me consideraré si alguno, despues de hacer valer su genio artístico ante la humanidad, dedica un recuerdo al pequeño y modesto Manual en que bebió los primeros elementos que le llevaron en alas de su imaginacion y su talento á la cúspide de la gloria.

ALGARRA.

NOTA.

—

Antes de entrar en materia, hemos creido conveniente anteponer las célebres máximas de Poussin; ellas solas encierran la teoría del arte de la pintura.

Escritas por un verdadero artista, resaltan en ellas los sentimientos de un corazon de pintor y una inteligencia de filósofo.

No necesitan recomendacion de nuestra parte, porque se recomiendan por sí mismas; leerlas y juzgarlas con sana razon basta para recomendar á sí mismo el que las lea y las juzgue.

T. Weiß

SAB
1034

MANUAL DEL PINTOR.

INTRODUCCION.

DEL ARTE.

SU PRESENTE, SU PASADO Y SU PORVENIR.

El arte de la pintura se presenta hoy á los ojos de unos, bello, tranquilo, adormecido entre laureles que se enlazan tejiendo guirnaldas el gloria, ó formando coronas para adornar la frente del artista.

bra se cobijan, es cierto ; pero al menos, á los que á esgrimir el pincel con mas ó menos fortuna se dedican se les acoge en la buena sociedad, y se les hace un lado junto á las demás bellas artes y las ciencias.

Y si es verdad que en España no encuentra el artista que á la pintura se dedica el premio que segun su capacidad y su genio merecia, el arte tiene por patria el mundo : con el pincel por pluma, y por tinta los colores, se escribe en un lenguaje inteligible para todos los países ; es, en fin, la pintura el lenguaje universal y eterno para el cual no hay hoy ni ayer, ni tiempo ni distancia. Donde quiera que un verdadero artista se presente, no le pregunta-

rán su procedencia, únicamente le pedirán el mérito de sus obras.

En una palabra, si el presente de la pintura no es el positivismo, es por lo menos lisonjero.

En cuanto á su pasado, está escrito en los estudios de los reyes y los grandes, en los museos, y la historia debe al arte brillantes páginas que solo la diestra del pintor supo escribir con los perfectos visos de verdad; y la religion encontró tambien entre los pintores algunos que, como el *divino Rafael*, supieron con su pincel y su paleta poner en relieve las inspiraciones del texto de los libros santos.

En suma, su pasado es una auréola de glo-

ria, que ni el tiempo bastará á destruir, ni la condicion del género humano, siempre olvidadiza, llegará á minorar su brillantez.

Y si de su presente y su pasado caminamos hácia el porvenir, á ese gran libro en blanco que el tiempo y las edades son los únicos encargados de llenar, y en cuyos renglones no tienen el privilegio de leer mas que las generaciones venideras, ¿nos será lícito, sin pasar plaza de prever lo que está por suceder, decir algo sobre el porvenir para el arte de la pintura? Si las causas producen siempre efectos, no creemos aventurado predecir para lo futuro del arte tanta gloria como obtuvo en su pasado, y mas provecho que lo que generalmente ob-

tiene en su presente. A ello nos impulsa el interés siempre creciente con que en España y todas las naciones cultas se empieza á mirar hoy por los gobiernos este ramo de las bellas artes.

DE LA VOCACION

COMO PRIMERA CUALIDAD EN LOS JÓVENES QUE SE DEDICAN Á LA PINTURA.

« Cada individuo es un artista á su manera cuando se encuentra en condiciones de poderlo ser, si elige el arte que mas en armonía está con sus facultades físicas, intelectuales y morales.

» Colocado el individuo en circunstancias ventajosas, puede, si la educacion le ayuda, dar á su individualidad un carácter decidido, por el cual llegue algun dia á imponer el dominio que por las condiciones especiales de su naturaleza y vitalidad es llamado á desenvolver de una manera feliz. »

Estos principios han sido sentados en tesis general y de una manera absoluta por personas de sana razon y recto juicio.

No nos atreveremos nosotros á seguirles en todo en su camino, aun cuando bien pudiéramos hacerlo, porque al menos si íbamos descaminados, siempre nos quedaria el consuelo para con nosotros mismos, y la disculpa para

con los demás, de habernos descarriado en buena compañía ; pero la experiencia y los hechos nos hacen comprender que si no es un axioma irrebatible es por lo menos una verdad para la mayor parte de los casos, que los que se dedican á una carrera sin provecho ni adelanto, pueden en otra hacer progresos y ponerse al nivel de capacidades reconocidas.

Por estas razones, sin sentar como proposicion absoluta que *la vocacion es el todo*, diremos sí que *la vocacion entra por mucho* en el porvenir de los jóvenes al dedicarse á la carrera de las artes.

Es indudable y evidente por sí mismo que las circunstancias no pueden hacer de una in-

capacidad reconocida, un genio; pero el niño que acaba de nacer, cualesquiera que en él sean las disposiciones orgánicas, no es *hombre* á decir verdad mas que en esperanza, y es un deber rebuscar en él *las primeras intenciones* de su naturaleza y aceptarlas una vez conocidas, para realizar la esperanza de aquel hombre que podria muy bien ser la realizacion del genio.

Conocer su vocacion para poder elegir es el punto mas importante. Esta condicion, unida á la constancia y al trabajo, producirá un resultado cierto, máxime si se atiende á que en una tierna edad los órganos son susceptibles de recibir impresiones favorables á dar impulsion al pensamiento.

Es muy difícil dar reglas para conocer la vocacion del individuo. Una observacion activa y constante, es el camino directo; camino que solo los padres y encargados de la educacion de los jóvenes están en posicion de seguir, para apreciar despues el valor intrínseco de su vocacion.

Muchas veces puede muy bien equivocarse respecto á la vocacion, pues un ejercicio continuo en cierto órden de trabajos, hijo de la necesidad ó del hábito, es susceptible de aparentar en el jóven discípulo una vocacion decidida para aquello que no es su gusto dominante.

En el género de las bellas artes, nuestra

disposicion natural á la imitacion puede hacernos creer que se tienen las cualidades necesarias para obtener buen resultado, y es un grande error.

Reynolds, á quien citaremos con alguna frecuencia por ser uno de los artistas que mas han escrito sobre la pintura, dice sobre este mismo objeto:

« Cuando se tiene un gran talento, la aplicacion lo perfecciona; y cuando no se es mas que una medianía, el trabajo y la asiduidad podrán suplirlo.

» No hay nada á que no puedan llegar los esfuerzos bien dirigidos, sin los cuales tambien es imposible á los mas sobresalientes ta-

lentos. Sin entrar aquí en observaciones metafísicas sobre la naturaleza ó la esencia del genio, me atrevo á asegurar que una constante aplicacion y un ardiente esfuerzo para conseguir el objeto que se propone, llega á vencer todos los obstáculos y todas las dificultades, produciendo los mismos efectos que los que se creen resultado de las facultades naturales. »

Si tales observaciones son de algun valor para los que se dedican al estudio de las bellas artes, tienen á nuestro modo de ver algo de fatales para el arte mismo, pues multiplican el número de medianías, que buscan un certificado de capacidad por medio de su asidui-

dad al trabajo, y despues pasan largo tiempo entretenidos con esperanzas ilusorias, que nunca pueden realizar.

DE LA ENSEÑANZA.

Cualquier creeria, al leer el encabezamiento de estos períodos, que íbamos á ocuparnos sériamente de dar una idea de la reforma que necesita la educacion y enseñanza del arte de la pintura en nuestra patria. Nada menos que eso; doctores tiene el arte que pueden y deben cuidar de esas reformas, y no somos nosotros quien arrogándonos facultades que no nos competen vayamos á ponernos frente á frente, no

ya de simples particulares, sino de cuerpos respetabilísimos por mas de un título.

La Academia, esa sociedad de artistas constituida para *cultivar, enseñar y hacer florecer las artes,* segun define á este cuerpo un célebre escritor, es la que está llamada á plantear esas reformas tan precisas, ó por lo menos proponerlas; ella cuenta ó debe contar en su seno los hombres mas dotados de capacidad y de genio, y los mas ricos en experiencia: á esas eminencias pues es á quien debe recurrirse; culpa suya será si no cumplen con la noble mision que se les ha confiado. Es una institucion para el arte, y como tal debe ser para él una garantía; descansemos en tan dis-

tinguido cuerpo, que si hasta ahora no ha salido de su inercia, llegará un dia en que lo haga, y nunca para lo bueno es tarde.

Además, ciertas reformas necesitan meditacion y estudio; dejemos que mediten, y algun dia recogeremos el fruto de tan solemnes y concienzudas meditaciones.

Pero, como dejamos apuntado, no vamos á ocuparnos de la enseñanza en particular, sino que vamos á dar á conocer el camino que maestros de grande habilidad y genios de primer órden aconsejan seguir á los principiantes que al arte de la pintura se dediquen.

El célebre Mengs, que habia nacido destinado á la pintura por su padre, emite con

respecto á la primera educacion del pintor una opinion que si bien se resiente algun tanto de la manera con que él mismo fué dirigido, y encierra alguna contrariedad para con los principios que hemos sentado respecto á la vocacion, encierra consejos saludables que han sido generalmente admitidos.

Segun él, la edad mas tierna es la mas á propósito para comenzar la instruccion en el arte, porque los órganos no han contraido ningun hábito particular que los envicie y los entorpezca. Igualmente requiere que el jóven, ó mejor dicho, el niño esté dotado de penetracion, de paciencia y de amor al trabajo; recomendando además como muy ventajoso que

el discípulo empiece sus estudios cuando no tenga todavía voluntad propia.

Esta opinion, repetimos, se resiente de la educacion que el propio Mengs recibiera en sus primeros años; ¿pero podrán citarse muchos ejemplos de niños que, como él, hayan sido dedicados al arte cuando apenas tenian uso de razon, y que como él se hayan elevado á tanta altura? De seguro que no; antes por el contrario, es casi seguro que semejante sistema podria influir de una manera fatal en los destinos del individuo. Las predestinaciones impuestas por la naturaleza pueden ser algunas veces provechosas, pero de ninguna manera las impuestas por los parientes.

Bajo este aspecto reconocemos como práctica mas conveniente y mas sensata la que generalmente se sigue, y por la cual se inicia á la infancia en gran número de conocimientos antes de la edad en que el niño llega á jóven teniendo voluntad propia.

Mengs da con gran razon mucha importancia al buen golpe de vista, y para adquirirle aconseja se haga comenzar á los discípulos sus estudios por el trazado de las figuras geométricas mas simples sin regla ni compás. Este medio es asaz recomendable, y puede convencerse cualquiera fácilmente de su verdad con solo considerar que todos los objetos no son en su contorno y su figura sino combinaciones

de líneas rectas y curvas que constituyen las mas simples figuras geométricas.

Cuando el discípulo haya llegado á formar estas figuras á la simple vista, es muy probable que conciba con facilidad todas las proposiciones posibles y llegue á dibujar correctamente.

Una vez adquirida gran facilidad en el trazado de contornos, empezará á sombrear, teniendo cuidado de hacerlo con la mayor pureza, porque una vez adquirida esta cualidad esencial la poseerá toda la vida, y sucederá lo mismo en el ejercicio del pincel.

El estudio de la anatomía y la perspectiva es altamente recomendado por el mismo Mengs.

Tales consejos, como puede juzgarse, son de muy felices resultados, por cuya razon se siguen y se adoptan generalmente con buen éxito para los estudios preliminares, y si no aseguran un resultado feliz, ponen en camino para obtener un éxito lisonjero, y tambien para conocer la predisposicion y facultades del discípulo que dedica su vida á estudios ulteriores relativos al arte.

Reynolds ha dado tambien una opinion que se sigue por algunos maestros, por mas que en ella encontremos algun punto vulnerable.

Divide el arte de la pintura en tres diferentes períodos : el primero, que contiene los principios elementales, es decir, la facilidad

de dibujar todos los objetos que presenta la naturaleza una cierta habilidad en el empleo de los colores, y el conocimiento de las reglas mas generales y mas simples de la composicion.

Compara, y no sin mucha razon, este primer período á los principios de la gramática, que preparan al alumno al estudio de cualquier género de literatura que para lo sucesivo adopte.

En el segundo período debe instruirse el discípulo en lo que ha sido hecho hasta el dia. Despues de haber recibido los consejos de los maestros, dice Reynolds, debe tomar al arte mismo por guia y elevar su espíritu á las con-

cepciones reputadas como mas sublimes y generales, observar las bellezas de los modelos que se presenten á su vista, y, colocado en presencia de las mejores obras conocidas, considerar los límites del arte; pero cuidando mucho no seguir sino la senda de un solo maestro.

Cuando un discípulo no quiera seguir ciegamente una sola autoridad y juzgue ventajoso seguir ó consultar muchos, debe temer el dejarse guiar de su propio juicio, y sobre todo en los puntos mas culminantes del arte consultar un solo maestro y guiarse por el método que respecto á dichos puntos haya seguido.

En el tercer período de la instruccion com-

pleta del pintor, es cuando ya el discípulo puede considerar ajena toda autoridad extraña que él no crea fundada en razon.

Una vez firme en sus juicios, considera y distingue los diferentes principios á los cuales debe la belleza su orígen.

Desde este momento puede procurarse un lugar al mismo rango de los maestros de quienes antes ha recibido la enseñanza y que han ejercido sobre él una especie de soberanía, y á cuyas reglas se ha visto obligado á someterse. Entonces es cuando se encuentra en disposicion de examinar el arte por sí mismo y tomar de los modelos que le presenta la naturaleza, corrigiendo los errores y supliendo lo que no

pueda encontrar, llevando por sus mismas observaciones la perfeccion mas lejos, si es posible, que lo han hecho sus predecesores.

Consolidado de esta manera su juicio, podrá entonces ensayar toda la fuerza de su imaginacion ; y el genio que haya sido sometido á esta especie de disciplina escolástica, puede en seguida abandonarse á la impulsion de su entusiasmo y llegar hasta el límite de lo bello y lo sublime. La consulta de los grandes genios le hará notar todas sus bellezas y todos sus defectos, pero no ya entonces como discípulo é imitador, sino como rival y como compañero.

Tales con los sabios fundamentos en que Reynolds ha establecido la educacion de los

que se dedican á la carrera de la pintura.

El gran mérito, la profunda reflexion y la sagacidad de este eminente artista dan una notable autoridad á sus máximas; sin embargo, no siempre pueden seguirse con una fe ciega sus doctrinas.

Así pues, en lo relativo á la primera educacion del arte y cuando esta educacion es una institucion del Estado, que excita á la juventud al aprendizaje de una carrera y á seguir una senda provechosa para sí misma y para la sociedad, es indispensable una gran solicitud por parte de los gobernantes para ver de seguir el mas perfecto método de enseñanza.

Hasta ahora, todo lo que se ha hecho relativo

á la educacion del artista tiende á igualar todas las inteligencias, abstraccion hecha de vocaciones, de aptitudes y del verdadero interés del arte.

Conocemos perfectamente cuántos inconvenientes se presentan para poder seguir un sistema de enseñanza que esté en armonía con los principios que hemos sentado anteriormente; pero no es menos cierto que protegiendo individualidades que por su vocacion y aptitud prometiesen felices resultados, se tendria algun dia un plantel de artistas que respondiesen favorablemente á los pequeños sacrificios que su educacion pudiera costar al Estado.

Concluiremos pues con una máxima muy

que se dedican á la carrera de la pintura.

El gran mérito, la profunda reflexion y la sagacidad de este eminente artista dan una notable autoridad á sus máximas; sin embargo, no siempre pueden seguirse con una fe ciega sus doctrinas.

Así pues, en lo relativo á la primera educacion del arte y cuando esta educacion es una institucion del Estado, que excita á la juventud al aprendizaje de una carrera y á seguir una senda provechosa para sí misma y para la sociedad, es indispensable una gran solicitud por parte de los gobernantes para ver de seguir el mas perfecto método de enseñanza.

Hasta ahora, todo lo que se ha hecho relativo

á la educacion del artista tiende á igualar todas las inteligencias, abstraccion hecha de vocaciones, de aptitudes y del verdadero interés del arte.

Conocemos perfectamente cuántos inconvenientes se presentan para poder seguir un sistema de enseñanza que esté en armonía con los principios que hemos sentado anteriormente; pero no es menos cierto que protegiendo individualidades que por su vocacion y aptitud prometiesen felices resultados, se tendria algun dia un plantel de artistas que respondiesen favorablemente á los pequeños sacrificios que su educacion pudiera costar al Estado.

Concluiremos pues con una máxima muy

conocida y que pudiera aplicarse á este caso: *Cúidese de sembrar donde la semilla no encuentre obstáculos que vencer, y la recoleccion será necesariamente mucho mas asegurada.*

OBSERVACIONES

DE NICOLAS POUSSIN (1)

SOBRE LA PINTURA.

DEL EJEMPLO DE LOS GRANDES MAESTROS.

La autenticidad de los preceptos del arte no es ni puede ser absoluta; y aun muchas veces la teoría unida á la práctica dejan en el alma

(1) Poussin, célebre pintor del siglo XVII, encargado por Luis XVIII de las obras de la galería del Louvre.

un vacío que separa á la obra maestra, salida de las hábiles manos del genio artista, de la que produce la ciencia, siempre grande pero nunca sublime. El llegar á la sublimidad por esas largas vias se consigue rara vez, á menos que el ejemplo de los grandes maestros ponga de manifiesto un camino mas corto ó mas directo para llegar al objeto apetecido.

DEFINICION DE LA PINTURA Y DE LA IMITACION.

La pintura, en su estilo elevado y noble, no es otra cosa que la imitacion de las acciones humanas y de todas las variedades de la naturaleza que por sus circunstancias especiales

puedan imitarse. Cuando la necesidad obligue á imitar otros objetos, no deben considerarse sino como accesorios.

DEL ARTE Y DE LA NATURALEZA.

El arte no es en sí diferente de la naturaleza, y aun pudiera decirse que son una misma cosa; los rasgos colocados en las obras del arte están esparcidos en ella, ya sea en los diversos seres, ya en los diversos tiempos y lugares : de aquí la razon porqué no se hallan jamás todos en un solo hombre. A reunir todos estos dones es á lo que tiende el estudio, y es el término de la perfeccion en las obras del arte.

DE LOS TÉRMINOS DEL DIBUJO Y DEL COLOR.

Es muy importante evitar la demasiada debilidad ó rudeza en el tránsito de las líneas y de los colores. La pintura será tanto mas elegante cuanto los términos superior é inferior estén mas armonizados por los medios. Así es únicamente como puede conseguirse la armonía entre los colores y su término.

DE LA ACCION.

La accion y la diccion son los únicos medios de ponernos en relacion con nuestros se-

mejantes. Cuanto mas expresivas sean una y otra, tanto mas fácilmente nos podremos entender unos á otros. El lenguaje de accion es al pintor lo que la palabra al orador. En este los pensamientos elevados pasan desapercibidos, si no van ornados con la magnificencia de la palabra; el pintor no conseguirá afectar la contemplacion del genio, si no da á los objetos que campean en su obra una actitud persuasiva.

DE LA MAGNIFICENCIA.

La magnificencia de una obra depende de cuatro cosas principales : la naturaleza del

sujeto, el pensamiento, la ejecucion, y el estilo.

La primera, que puede considerarse como el fundamento de todas las demás, es que la naturaleza del sujeto sea grande, y este tratado como merece su magnificencia, es decir, sin mezclar con él puerilidades que rebajen su decoro, ya histórico, ya fabuloso; y despues de haber trazado con pincel firme los objetos principales de primer órden, afectar cierta negligencia sobre los ordinarios y de un interés secundario.

Los sujetos sobre que ha de ejecutarse una obra del arte no deben ser bajos, que estos son el único refugio de los que por debilidad

de su genio no pueden elegir otros mas sublimes; y es preciso despreciar la bajeza del sujeto, porque contra ella se estrellarian hasta los grandes recursos del arte.

En cuanto al pensamiento, no es mas que una pura produccion del alma, por la cual se combinan las diferentes partes del sujeto y sus accesorios.

La ejecucion ó composicion de todas las partes no debe ser rebuscada, estudiada, ni elaborarse sino conforme en todo á la naturaleza del sujeto, evitando todo amaneramiento.

El estilo es una manera particular de hacer aplicacion de las ideas, ó mejor dicho; un arte de pintar nacido del genio de cada uno.

DE LA IDEA DE LA BELLEZA.

La idea de la belleza debe acompañar á la idea del sujeto, y estar preparada en la imaginacion del pintor de la misma manera que lo esté el pensamiento del sujeto.

Esta preparacion consiste en tres cosas : órden, modo y forma.

El órden expresa el intervalo de las partes que componen el sujeto : el modo se refiere á la cantidad, y la forma á los contornos y colores. El acuerdo entre estas tres cosas es lo que constituye la belleza del cuadro.

DE LA FORMA DE LAS COSAS.

La forma de las cosas se distingue por el efecto que en nosotros producen. Las unas excitan la alegría, las otras la tristeza y el horror. Si impresionan en cualquier sentido, siempre que sea el propuesto por el autor, la forma de las cosas es lo que debe ser en sí.

DE LA MAGIA DE LOS COLORES.

Los colores en pintura son como los versos en la poesía; es decir, en cuanto que la poesía y la pintura se emplean para persuadir.

NOTA.

El dibujo es una ciencia, y esta ciencia es el alma de la pintura.

Sin un extenso conocimiento del dibujo, no es posible que el pintor pueda obtener un mediano resultado.

Cuanto nosotros pudiéramos decir sobre este punto, careceria si no de verdad al menos de autoridad, y por esa misma razon hemos creido que convenia colocar en este lugar una de las máximas mas encarecidas sobre la « importancia del dibujo y la perspectiva, » debida á

una de las primeras notabilidades artísticas, al célebre Leonardo de Vinci, autor de obras muy celebradas, y coleccionadas de uno de los tratados sobre la pintura no de menos mérito, salvo su antigüedad.

IMPORTANCIA

DEL DIBUJO Y LA PERSPECTIVA.

Leonardo de Vinci ha sentado como principio « que el dibujo es la base de la pintura. »

En boca de una autoridad como la que representa la gran figura del célebre Vinci, las palabras son creidas sin gran esfuerzo, y nosotros debíamos contentarnos con indicarlas.

Por otra parte, cualquiera que tenga la mas

ligera idea del arte de la pintura, ¿desconoce este principio?

Colocad el pincel en manos del mas hábil y entendido colorista : las tintas mas bellas, los tonos mas perfectos, y las degradaciones del color mas ilimitadas extenderá sobre el papel ó sobre el lienzo; pero nunca pasará de ser mas que un conjunto que podria tomarse por un muestrario de colores y nada mas.

Y es que falta lo que constituye el alma de la pintura, es decir, la forma y la perspectiva.

NOCIONES ELEMENTALES

SOBRE EL COLOR

Escritas en vista de las mejores memorias publicadas sobre este objeto, y con arreglo á las observaciones físicas sobre lo mismo.

NOCIONES ELEMENTALES

SOBRE EL COLOR.

El color es una cualidad inherente de la materia, el cual presta al mundo de las formas las bellezas y adornos que tan grata impresion producen en el órgano de la vision.

No es sola su mision el agradar, sino que el

color es en muchísimas ocasiones la propiedad que nos hace distinguir los *cuerpos,* formándonos idea de su magnitud, de la distancia ó espacio que de él nos separa, y de la separacion de las partes de que se compone.

La *luz,* que los antiguos, siguiendo la escuela de Aristóteles, habian considerado como uno de las cuatro elementos, en manos de los físicos modernos ha logrado descomponerse en varios colores elementales, los cuales pueden considerarse como base fundamental en la teoría del colorido.

La fuente del color es la luz. Este principio es evidente por sí mismo. Colocad sino un objeto coloreado en la oscuridad, y habrá de-

jado de serlo; prueba inequívoca de que el cuerpo por sí solo, ó, lo que es lo mismo, sin el auxilio de la luz no impresiona nuestra vista.

Este simple hecho que acabamos de enunciar, ha sido el punto de partida para discusiones largas y prolongadas entre los hombres científicos: pretendian los unos que el color era extraño á los cuerpos, y que la pintura, la tintorería, ó la naturaleza, al dotar á un objeto de un color cualquiera, no hacian otra cosa que comunicarle la propiedad de reflejar ciertos rayos de los en que se descompone la luz; mientras los otros, apoyándose en la observacion de los simples hechos, opinaban que en

los cuerpos existia el color y que la luz era solo el medio por que llegaba hasta nosotros.

La física podrá apreciar el mayor ó menor grado de aproximacion á la verdad de cada una de estas opiniones. Al objeto que nos hemos propuesto en este tatado basta y sobra con la simple narracion de los hechos.

La luz se representa por el *blanco.*

La oscuridad por el *negro.* Otros dan al color negro el nombre de *color negativo* ó *negacion del color.*

Entre el blanco y el negro hay infinidad de colores intermediarios, lo mismo que entre la luz y la oscuridad hay esa serie de medias tintas, segun el grado de luz. En la práctica

pueden reproducirse con la mezcla del *blanco* y del *negro* en distintas proporciones, y se llaman *gris*.

La luz se descompone en varios colores, como puede observarse en la naturaleza en el arco iris, y puede reproducirse en la práctica por medio del prisma. Estos colores son los siguientes: 1°. rojo; 2°. anaranjado; 3°. amarillo; 4°. verde; 5°. azul; 6°. índigo; 7°. violeta.

De estos siete rayos ó colores, el *rojo*, el *amarillo* y el *azul* no pueden descomponerse ni subdividirse, y se llaman colores *primitivos* ó *primarios*.

De la mezcla de estos tres colores resultan

todos los demás; razon por la cual á los distintos colores que resultan de la descomposicion de la luz por el prisma, se les denomina *binarios* ó *secundarios*.

Tales son el *anaranjado*, el *verde* y el *violeta;* pues el *índigo* puede considerarse como una transicion entre el azul y el violeta.

La variedad infinita de tintas de un mismo color se obtiene fácilmente por la mezcla con el blanco. De esta diversidad de tintas nos ocuparemos en otro lugar.

Las sombras de un color se obtienen por el endurecimiento que resulta de la mezcla de dicho color con el negro, y hasta puede degenerar en negro si predomina.

Hay que tener presente, en todos los casos, que los colores empleados tanto en la pintura como en las demás artes que los usan son el fin representativo de los colores del prisma, pero no la representacion perfecta del mismo.

Si los colores se obtuvieran representando con veracidad los resultantes de la descomposicion de la luz por medio del prisma, las reglas teóricas del color podrian aplicarse con perfeccion; pero esto es imposible, ya sea por la impureza de las sustancias colorantes empleadas, ó por otras varias causas, entre las cuales puede contarse como muy principal el punto de vista.

En cuanto á los colores secundarios, es, si cabe, mas difícil de obtenerse perfectos que los primarios, pues el grado de trasparencia, la misma impureza de los componentes y las alteraciones que pueden provenir al mezclarlos, son poderosas razones que explican esa modificacion en el tono de un color respecto á su correspondiente en el prisma.

Los tres colores primarios, *rojo*, *amarillo* y *azul*, que resultan de la descomposicion de la luz por medio del prisma, vueltos á componer por el método recíproco producen *blanco luz* ó sea la luz misma.

Trabajos de cromatografía hechos por personas competentes, y publicados en el extran-

jero con gran aceptacion por parte de los inteligentes, prueban que los colores materiales, mezclados, están sujetos á las mismas leyes que los colores del prisma, excepto en esas pequeñas modificaciones que ya dejamos apuntadas, así como sus causas principales.

Combinados entre sí los tres colores primitivos materiales, en la proporcion de *tres* amarillo, *cinco* rojo y *ocho* azul, se destruyen y neutralizan.

De la mezcla de los colores primitivos resulta un color secundario, que armoniza con el remanente primario, siempre que la mezcla se haga en las mismas proporciones en que se mezclan los primitivos para neutralizarse.

Así, *cinco* rojo y *tres* amarillo producen un armónico *naranja.*

Cinco rojo y *ocho* azul, producen *violeta.*

Tres amarillo y *ocho* azul, producen *verde.*

Los tres colores que mezclados producen *naranja, verde* y *violeta,* son aisladamente complementarios ó se complementan con su primitivo.

Por lo tanto, el *naranja* es complementario del *azul,* y recíprocamente el *azul* del *naranja.*

El *violeta* es complementario del *amarillo,* y el *amarillo* del *violeta.*

El *verde* es complementario del *rojo,* y el *rojo* del *verde.*

Colores terciarios. Los colores binarios ó se-

cundarios mezclados entre sí, dos á dos, producen otros nuevos que se clasifican con el nombre de *terciarios*, los cuales son en general mas sombríos, mas neutrales que los que resultan de la mezcla de dos primarios entre sí.

Así los colores secundarios *naranja* y *verde*, mezclados entre sí, dan el terciario *cetrino*, mas claro ó mas sombrío segun la proporcion en que se mezclen ó segun el mas predominante.

Verde y *violeta* (llamado por otros púrpura) producen el terciario *aceituna*.

Naranja y *violeta* producen el terciario *bermejo*, llamativo si predomina el naranja, sombrío si predomina el violeta.

Con solo observar el tono de cada uno de los colores que resultan de la mezcla de dos primarios entre sí, y compararle con el tono de los colores terciarios, se ve que el de aquellos es un nuevo y perfecto color, mientras que el de los terciarios tiene la tendencia á neutralizar ó destruir el color, es decir, á hacerle mas sombrío.

Clasificacion de los colores. Los pintores clasifican los colores en dos grandes órdenes, á saber:

1°. *Colores calientes.*

2°. *Colores frios.*

Entre los primeros colocan los mas positivos y llamativos colores, como son el *narania*, el

rojo y todos los en que estos dos predominan, con sus diferentes tintas.

Entre los segundos colocan el azul y verde y los en que predominan, como sus tintas diversas.

Así el *rojo* predomina en el terciario *bermejo,* dando á este color, que es el mas encendido de los *terciarios,* sus cualidades peculiares, y colocándole en la clasificacion de los *colores calientes.*

Estando el *azul* en exceso en el terciario *aceituna,* le comunica algunas de sus cualidades, haciéndole el mas frio y oscuro de los tres colores comprendidos en la denominacion de *terciarios.*

CONTRASTE ENTRE LOS DIFERENTES COLORES Y SUS COMPLEMENTARIOS.

Cada color contrasta con su complementario por lo llamativo ó sombrío, ó sea por la clasificacion de caliente ó frio á que pertenezca.

Esta ley se pone de manifiesto por algunos ejemplos.

El *rojo* es el mas positivo de los colores, ocupando uno de los primeros lugares en el órden de *colores calientes*. Su complementario *verde* contrasta notablemente con él por ser uno de los colocados en el órden de *colores*

frios; y además por la diferente excitacion que produce á la vista.

El *azul* es el color mas frio y escondido. Su complemento naranja es el primero de los colores calientes y mas avanzado.

El contraste entre ambos es escondido y avanzado frio y caliente.

Lo cual prueba prácticamente la ley de los contrastes entre los colores complementarios.

DE LAS ALTERACIONES QUE SUFRE LA ENTONACION DE LOS COLORES POR CONTACTO Ó YUXTAPOSICION DE LOS MISMOS.

Los diferentes colores complementarios,

puestos en contacto, se enriquecen en entonacion.

Cuando se colocan juntos el *amarillo* y el *violeta* (ó púrpura), el amarillo se oscurece, aparentemente enriquecido por la proximidad de su complementario *púrpura*.

Pero si el azul y el púrpura ó violeta se yuxtaponen, ambos se perjudican, porque no son complementarios.

Una pequeña línea blanca que separe los colores modifica estas alteraciones.

Todo color yuxtapuesto sobre el blanco se enriquece, predominando los rayos de él. Razon por la que los colores campean en los fondos blancos.

En fondo negro los colores debilitan.

Estas alteraciones deben tenerse muy presentes para no perjudicar el colorido; siendo conveniente velar con tintas claras en fondo oscuro las formas ornamentales, y recíprocamente formas oscuras en fondo luminoso velarse con tintas oscuras.

Esta ley conviene con las antiguas prácticas.

Observaciones. Antes de terminar estas nociones del color, convendrá hacer algunas observaciones sobre la diversidad de tintas y algunas otras combinaciones.

Desde la antigüedad se usan por todas las razas cultas del género humano las combina-

ciones de los colores primarios y secundarios; sin embargo, para que resulten armónicas es precisa alguna destreza en la distribucion, pues de lo contrario, su simplicidad característica degeneraria en rústica vulgaridad.

Además de los diferentes colores que dejamos apuntados entre los primarios, secundarios y terciarios, existen otras innumerables combinaciones refinadas, que producen los mas bellos efectos cuando se emplean hábilmente.

Son tan numerosas, que seria interminable describirlas, y aun se haria imposible.

Por lo comun dependen esas graduaciones de tintas, tonos y sombras del gusto y percep-

cion de cada individuo, y de aquí puede juzgarse su inmensa variedad.

En el estado del arte, no es posible dar reglas fijas para conocer la graduacion de las tintas.

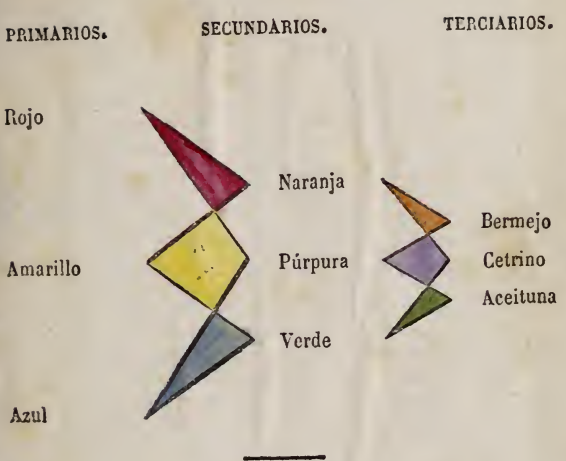
Mientras que entre un primario blanco y oscuro pueden percibirse por los prácticos en la distincion de colores cien diversas tintas, muchas de estas pasarian desapercibidas para los demás.

En las combinaciones ó mezclas primarias ó secundarias en diferente proporcion, se necesita tambien un buen sentido de relacion, que consiste en la educacion de la vista, ó una fi-

nísima organizacion para regular la armonía con proporciones fijas.

El buen colorista, además de estudiar la armonía y la igualdad, necesita varias escalas del color en profundidad y tono para los diferentes propósitos.

RESÚMEN.



Las tintas se obtienen disolviendo en blanco.

Las sombras, disolviendo en negro.

Ittenbach

NOCIONES TEÓRICO-PRÁCTICAS

SOBRE LA

PINTURA A LA ACUARELA.

SOBRE EL DIBUJO Y LA PINTURA.

La pintura tiene por base fundamental el dibujo y la perspectiva, y es el arte de representar por medio de líneas, de sombras y de colores todos los objetos que se nos pre-

senten á la vista, ó nuestra imaginacion en su fantasía pueda crear.

Estas líneas y estas sombras por medio de las cuales representamos los objetos se sujetan á reglas fijas é invariables, sin cuyo conocimiento no es posible ni en la copia ni en la inventiva hacer nada que pueda decirse que se halla medianamente acabado.

Por este motivo y siendo nuestro objeto escribir este corto Manual para los que principien á usar el colorido, los cuales ya se han de hallar adornados de los conocimientos preliminares, nos contentaremos con recomendar á los que deseen profundizar estos principios la lectura de obras especiales sobre cada uno

de los ramos que abraza el arte, y de las cuales si desgraciadamente en nuestro país no tenemos muchas de que echar mano, existen en idiomas extranjeros muchas y muy recomendables, de las que mencionaremos algunas en otra parte, para que puedan servirse de ellas como obras de consulta.

DEL CLARO-OSCURO; DE LA ARMONÍA DE LOS COLORES; DE LOS REFLEJOS, Y DEL EFECTO.

Estos cuatro puntos de que vamos á ocuparnos se hallan de tal manera ligados entre sí, que seria imposible hacer abstraccion de cualquiera de ellos, tales son sus relaciones.

La armonía de los colores no existe sin el claro-oscuro, y los reflejos forman parte del claro-oscuro, produciendo reunidos el efecto ó sea la sensacion que se percibe por la union perfecta entre las luces, las sombras y los colores.

Del claro-oscuro. La observacion exacta y precisa del valor de los tonos, siguiendo los diferentes planos en que han de aparecer los objetos, es lo que se llama el *claro-oscuro*, y su aplicacion es la ciencia de distribuir la luz y las sombras de manera que aparezcan los objetos, unos en convexidad ó relieve, y otros como si estuviesen incrustados, aun cuando

sea un plano la superficie sobre que se extienden los colores.

El medio mas simple que debe emplearse para repartir la luz y las sombras de una manera conveniente, con todas las graduaciones y los tonos que nos ofrece la naturaleza, consiste en suponer que la luz emana de un punto céntrico fijo é invariable, é imaginar este punto esparciendo multitud de rayos ó líneas sobre los objetos ú objeto que se quiera pintar.

Las partes del objeto en que las líneas ó rayos supuestos toquen se consideran como iluminadas, y las que no en sombra.

En cuanto á los tonos y semi-tonos de la

parte iluminada, debe tenerse presente la aproximacion ó distancia de los objetos con el foco de iluminacion. Porque es una ley física demostrada que la intensidad de la luz decrece con la distancia; así los puntos mas lejanos aparecerán menos iluminados, mientras que los mas próximos al foco de la luz, que es el punto fijo que hemos supuesto emanacion de los rayos, aparecerá el mas intensamente iluminado de todo el cuadro.

Reflejos. Se llama reflejo ciertos rayos luminosos que recibidos directamente por un objeto, este á su vez los dirige sobre los objetos próximos.

La intensidad de los reflejos varía con la naturaleza del cuerpo reflectante y con la distancia del objeto que recibe los reflejos. Es necesario advertir que cuando un cuerpo ú objeto está colocado en sombra puede recibir los reflejos de un cuerpo iluminado, el cual trasmite con los rayos reflejados una parte de su intensidad luminosa.

Los reflejos son una gran fuente de armonía en la pintura, porque sirven para ligar entre sí los efectos de las diferentes partes de una composicion.

Respecto al colorido de la luz, es difícil sujetarlo á reglas invariables y positivas, y solo á fuerza de observacion y de experiencia

se consigue representar la diferente entonacion de la luz segun el color de los objetos ó su mayor ó menor distancia del foco luminoso.

El tono de la luz natural no es posible que se pueda obtener en la pintura, y únicamente la perfeccion del arte consiste en la mayor aproximacion posible, ó en imitarla de tal modo que el ojo del observador se llegue á crear la ilusion de que realmente contempla á la misma naturaleza.

Para llegar á conseguir un resultado satisfactorio á los ojos del espectador, existe un medio que si no en absoluto al menos en relativo alcanza el objeto que se propone.

Consiste este medio en sacrificar, digámoslo así, á los objetos principales de un cuadrc todos los que le rodean, pero de manera que se disimule esta superchería lo mejor posible, para lo cual es preciso que la vista del espectador sea atraida á pesar suyo sobre el objeto principal.

Mucho mas podria decirse sobre esto, pero seria demasiado prolijo para un tratado de la naturaleza del presente, cansando ó haciéndole pesado para el principiante novel.

DE LA PINTURA Á LA ACUARELA EN PARTICULAR, Y DE LOS ESTUDIOS NECESARIOS PARA TOMAR EL PINCEL EN ESTE GÉNERO.

De todos los géneros de pintura es sin disputa el de la aguada el mas cultivado por todos y en todos los países, constituyendo parte de la perfecta educacion de los jóvenes, y sin lo cual apareceria incompleta.

Esta estimacion particular, justificada por la delicadeza y gusto que en sí reune este género de pintura, tiene además la circunstancia de que viva liza en vigor y colorido con el óleo, sin tener el mal olor de este, que pro-

duce excitacion, sobre todo en las personas no acostumbradas.

La ligereza y trasparencia de sus tintas le da tambien cierta preferencia, así como tambien la prontitud en su ejecucion.

El dibujo es en este género como en todos los demás la base principal. Y como al escribir esta obrita lo hacemos con objeto de que sirva á las personas que ya tengan los conocimientos indispensables para pasar al colorido, bastará esta simple recomendacion, pasando á describir los objetos necesarios para pintar á la acuarela.

OBJETOS NECESARIOS PARA PINTAR Á LA ACUARELA.

—

DEL PAPEL.

El papel que ha de usarse en la acuarela ha de tener las siguientes cualidades, sin las que podria temerse que obteniendo por el momento el resultado apetecible, cambiara despues ó disminuyera el buen efecto que antes producia.

Ha de ser muy unido, es decir, carecer de

poros materiales, pues de lo contrario se haria difícil la extension de los colores sobre él.

Ha de tener mucha cola.

Para asegurarse de una manera conveniente si posee esta cualidad, basta pasar la lengua por la superficie inferior y observar si se humedece con dificultad, pues si así no fuese habria que desecharle.

La blancura del papel, siendo extremada, podria perjudicar, pues los fabricantes suelen, á trueque de que posea esta cualidad que lo hace agradable á la vista, cargarle demasiado de los ácidos que emplean en su blanqueo,

ácidos que despues hacen cambiar algunos colores.

Los papeles ingleses han sido hasta el dia preferibles, por la igualdad con que están fabricados; pero son ya tan lisos en su superficie, que las primeras capas de color se extienden difícilmente, y hay que cuidar sea un tanto granujiento.

El mejor papel para la pintura á la aguada es el fabricado en Inglaterra, lo cual pudiera consistir en que es en esta nacion donde mejor se conoce este género de pintura, y por lo tanto donde se exigen á los fabricantes mejores condiciones para el papel.

En Alemania se pinta tambien bastante á la aguada, y por algunos hasta con primor; pero de ninguna manera pueden rivalizar con los Ingleses, así como estos no pueden rivalizar con ellos en el género purista, que han cultivado los Alemanes con mas esmero.

MANERA DE TENDER EL PAPEL.

Sobre un plano de madera mas grande en superficie que la hoja de papel de que ha de servirse para obtener la pintura es donde ha de extenderse esta.

Para ello se hace la siguiente preparacion,

En un vaso de agua se disuelve como una nuez en magnitud de alumbre de roca; hecha esta disolucion, se moja en ella una pequeña y fina esponja, y á su vez nos servimos de ella para humedecer la cara inferior del papel de que va á hacerse uso, extendiendo despues el lado humedecido sobre el carton y fijándole con cola de media fuerza todo al rededor.

Debe evitarse estirarle demasiado en los bordes, porque apareceria poco unido, y se tendrá suficientemente en cuanto se haya secado.

Asimismo ha de llevarse cuidado de humedecerlo muy poco y no dejarle secar al sol,

porque se formarán ampollas que producen mal resultado.

El tablero que se emplee ha de ser bien plano, sin lo cual el papel siempre quedaria mal extendido y muchas veces ahuecado.

Se emplea tambien el estirador para tender el papel. El que ha de servirse de este aparato, cuya simple vista basta á comprender el mecanismo, nos dispensará una explicacion sobre la manera de utilizarle, y para lo cual necesitaríamos hacer una descripcion detallada de dicho aparato.

DE LOS LÁPICES.

La diversidad de lápices hace muy difícil su eleccion con seguridad de acierto.

Los mejores lápices son los ingleses, pero como se les imita tan fácilmente en su superficie, ya que no en sus cualidades, es muy peligroso fiarse en las apariencias, y lo mas seguro es ensayarlos antes de emplearlos.

Se les reconoce por la dulzura y pureza del mineral de plomo que contienen.

Los mas estimados entre todos son los que

llevan á la superficie el nombre de Brookman:

Para trazar se hace uso de los marcados con una sola H.

Y de los marcados con dos H H para dar mas fuerza á las líneas, porque son mas firmes que los primeros.

DE LA GOMA ELÁSTICA.

Para borrar se usa el *caoutchouc* ó goma elástica, que tiene la propiedad de separar el lápiz del papel sin arañarle ni deslucirle. Pero es preciso tener en cuenta que no ha de oprimirse demasiado ni repetir las fricciones con

exceso, pues que haria el papel inservible para dar el color sobre él si esto sucediera.

Tampoco ha de servirse mucho tiempo de un mismo pedazo de goma, á menos que se cuide de cuando en cuando sacarle nueva superficie, pues se carga con facilidad del mineral de plomo que compone el lápiz, y lo extiende despues sobre el papel, produciendo el efecto contrario al que se desea.

DE LOS PINCELES.

Los pinceles que se emplean para pintar á la aguada son de pelo de cola de marta ó de

tejon, bien lavado y desecado con alumbre.

Para escoger pinceles hay que cuidar las siguientes condiciones :

Igualdad en el grosor del pelo de que se componen ;

Que vengan á terminar en punta. Esta cualidad puede ser difícil encontrarla alguna vez, por lo cual para hacer uso de ellos se arreglan con cuidado;

Y que no se abran las puntas de los cabellos.

Los pinceles mas apreciados son los de cola de *marta negra,* pues á su finura reunen las

buenas cualidades de no abrirse por las puntas ni esparcirse, como sucede con algunos que parece al poco tiempo de usarse llevan ya muchos años de servicio. Son un poco mas subidos de precio, pero en cambio su duracion les hace mas económicos y compensa el exceso que pueda haber sobre los demás.

Para elegirlos puede hacerse la siguiente experiencia.

Se introducen en un vaso de agua y despues se les sacude fuertemente. En seguida se examina la punta, y si se divide en dos ó se tuerce, se les desecha por su mala calidad.

Para igualar los pinceles se usan con fre-

cuencia corta-plumas finos, pero el medio mas conveniente consiste en aproximarlos á la llama de una bujía muy dulcemente para que no consuma mas que la parte que sobresale de la punta.

DE LA PALETA.

Dos clases de paletas se emplean para este género de pintura : la paleta de loza lisa, y la paleta de loza con subdivisiones.

La paleta de loza lisa debe desecharse, pues ofrece gravísimos inconvenientes.

La paleta de loza con subdivisiones tiene la

ventaja de que ocupando cada color una subdivision, no es posible que se mezclen, y se pueden tener en mayor cantidad para el uso que no en la paleta lisa.

Deben preferirse las que tienen las subdivisiones en forma de plano inclinado, porque existen algunos colores, entre ellos el *cobalto* y *ultramar*, que al desleirlos dejan algun residuo que es necesario dejar posar, y teniendo inclinada la superficie caen al fondo, de manera que se puede tomar la tinta aunque no se halle en mucha cantidad, sin tocar con el pincel á esas impurezas de los colores que llevadas sobre el papel producirian malos efectos.

DE LOS COLORES.

El número de colores empleados en la acuarela se eleva á una cifra bastante considerable. Pero siendo difícil, y mucho mas para el principiante, cubrir su paleta de una gran cantidad de colores, entre algunos de los cuales existe pequeñísima diferencia, solo apreciable á los ojos del práctico, aconsejamos á los discípulos el uso de los siguientes:

1°. Goma-gutta.

2°. Amarillo indiano.

3°. Piedra fiel.

4°. Minio.

5°. Carmin.

6°. Tierra de Siena (brûlée).

7°. Azul de cobalto.

8°. Azul de Prusia.

9°. Le bistre.

10°. La sepia.

11°. El negro de (ivoire).

Desgraciadamente todos estos colores no tienen la misma solidez ni duracion.

Con el tiempo unos se pasan un poco, mientras que otros ganan en tono y vigor, sobre todo cuando se dejan expuestos al aire

libre ; pero, á falta de otros mejores, es preciso contentarse con ellos.

Los colores de mas solidez que se emplean en la miniatura con grande utilidad son inservibles en la pintura á la aguada por su falta de trasparencia tan necesaria en este género.

Vamos á indicar, aunque muy sucintamente, las cualidades buenas ó malas de los colores designados á fin de que pueda juzgarse la conveniencia de su empleo segun el objeto que se proponga, para prever el efecto que pueda hacer el tiempo sobre dichas pinturas, en la conviccion de que el aire libre las afecta

en alto grado, siendo menores las alteraciones que sufran si han de estar cubiertas con cristal.

GOMA-GUTTA.

De un bello amarillo de citron, se emplea muy bien con mucha cantidad de agua, debiendo evitarse hacerla muy espesa, porque se extiende mal. Se prefiere la que se encuentra en el comercio en pequeños trocitos ó pedazos á la que se encuentra en tabletas, porque aquella es mas pura. Se pasa un poco por la accion del aire, sobre todo cuando se mezcla con azul de Prusia.

AMARILLO INDIANO.

Este color es mas permanente que la gomagutta, y se emplea para los tonos que pasan del amarillo citron al amarillo de oro. Es muy sólido y resiste la accion del tiempo.

PIEDRA DE FIEL (CADMIO).

Es un color amarillo de oro de muy buen efecto. Se mezcla con casi todos los colores, y tiene la propiedad de comunicarles un tono caliente y mucha trasparencia; palidece un

poco por la accion del tiempo y del aire humedecido.

MINIO.

Este color no tiene mucha trasparencia para emplearse en la pintura á la aguada; sin embargo, puede en ciertos tonos obtenerse y emplearse fácilmente. Aconsejamos al discípulo se sirva de él con poca frecuencia.

CARMIN.

Este color es de un rojo entero, pero se encuentra de bastantes tonos. Se vende en

el comercio en tablitas ó cuadradillos bastante puro. Pero el mejor medio de obtenerle es tomarlo en terron y hacerle estar en digestion durante un mes. Antes de servirse de él se añaden unas gotas de álcali volátil para facilitar su disolucion. Debe tenerse en botellas bien tapadas. De este modo tiene una belleza y trasparencia superior.

TIERRA DE SIENA TOSTADA.

Este color, de un rojo oscuro amarillento, es muy sólido, pero no siempre se extiende con la misma facilidad. Se mezcla con muchos oscuros, á los cuales comunica su trasparencia y claridad.

AZUL COBALTO.

Es un color azul de cielo perfecto y bello, y muy sólido. Su empleo es algo difícil, y es preciso, para que pueda extenderse con alguna mas facilidad y que resulte unido mezclarle un poco de azúcar *candi*. Esta clase de azúcar entra en la composicion de casi todos los violetas tiernos, y reemplaza con poca diferencia al ultramar, cuyo precio es excesivo.

AZUL DE PRUSIA.

Este color, de un azul brillante, es muy

útil, ya sea empleado solo, ya en la composicion de la mayor parte de los verdes y de ciertos violetas, á los cuales embellece.

BISTRE.

Es un oscuro amarillento, muy útil por emplearse con facilidad; poco sujeto á alteraciones ni por el aire ni por la humedad, es decir que no cambia.

SEPIA.

Color oscuro de tierra muy sólido. Entra en la composicion de todos los tonos de sombra.

NEGRO DE MARFIL.

De una grande solidez y de un negro brillante. Cuando se quiere obtener el último tono en vigor, se mezcla un poco de azul de Prusia y de goma.

Todos los colores enumerados son los estrictamente indispensables para pintar á la acuarela, y con ellos mezclados ó combinados en diferentes proporciones, se pueden obtener tantas y tan variadas tintas que seria imposible definirlas y mucho menos distinguirlas entre sí.

A continuacion insertamos una explicacion de las tintas mas principales, indicando los colores que entran en su composicion.

Esta descripcion puede servir al discípulo como un cuadro de consulta, cuando ya tiene idea de los colores y su aplicacion, y podrá servirles de gran utilidad á aquellos que carezcan de conocimientos prácticos en el colorido, pues su solo nombre, tomado con relacion á los objetos que nos los presentan en la naturaleza, les servirá para distinguir la mayor parte.

EXPLICACION DE LAS TINTAS, Y DESIGNACION DE LOS COLORES QUE ENTRAN EN SU COMPOSICION.

Colores blancos.

Blanco. El blanco puro en la acuarela se obtiene dejando sin pasar el pincel por el papel de que ha de servirse para la pintura. Este es el método mas ventajoso por las pocas alteraciones que sufre el color del papel, si está elegido con todas las condiciones que hemos dejado apuntadas en otro lugar. (Véase *Del papel.*)

Blanco azulado. Cobalto muy claro.

Blanco amarillento. Amarillo de India muy claro.

Blanco rosa. Carmin y goma-gutta muy claros.

NOTA. — La diferencia de tono en una misma tinta se obtiene empleando la misma tinta mas clara ó mas espesa.

Colores cafés.

Café con leche. Bistre muy claro.

Grises.

Gris claro. Negro de marfil muy ligero.

Amarillos.

Amarillo sale. Goma-gutta, y un poco de negro de marfil y bistre.

Amarillo paille. Goma-gutta, y un poco de amarillo de India.

Amarillo de azufre. Goma-gutta y azul de Prusia.

Amarillo serin. Goma-gutta pura.

Amarillo jonquille. Goma-gutta, y un poco de amarillo de India.

Amarillo de oro. Amarillo de India puro.

Amarillo souci. Amarillo de India y cadmio.

Amarillo d'ocre. Amarillo de India, carmin y un poco de bistre.

Rojos.

Rojo de Langres. Carmin de tierra y Siena tostada.

Rojo cereza. Carmin y cadmio empleándolos muy claros.

Rojo de cobre. Goma-gutta y carmin.

Rojo claro. Minio y carmin mezclados y muy claros.

Encarnado. Carmin muy ligero.

Vino. Carmin, azul de Prusia y sepia.

Rosa. Carmin y un poco de amarillo de India.

Chair. Minio y goma-gutta muy clara.

Capuchina. Amarillo india, minio y carmin.

Naranja. Lo mismo que el anterior con un poco mas de carmin.

Aurora. Minio y un poco de amarillo de India.

Bermellon. Carmin y minio, ó carmin y amarillo indiano, segun el tono que se quiere obtener.

Rojo briqué. Minio, carmin y un poco de tierra tostada de Siena.

OEillet d'Inde. Cadmio y carmin mezclados y muy espesos.

Marron claro. Cadmio, carmin y tierra de Siena, un poco mas cargada de amarillo.

Rojo oscuro. Carmin, minio y un poco de sepia.

Amarillo oscuro. Cadmio y tierra de Siena un poco espesa.

Color canela. Carmin, goma-gutta y bistre.

Hoja seca. Carmin, amarillo de India y sepia.

Bayo dorado. Cadmio, carmin y bistre.

Bayo oscuro. Sepia y tierra de Siena tostada.

Chocolate. Carmin, bistre y negro de marfil mezclados.

Corteza de árbol. Bistre y negro de marfil.

Gris oscuro. Negro de marfil y un poco de sepia.

Escarlata. Carmin y amarillo de India.

Amaranto. Carmin, mezclado con un poco de azul de cobalto.

Violeta. Carmin y azul de cobalto.

Violeta permanente. Los mismos colores que se mezclan para el anterior, añadiendo algo mayor cantidad de azul de cobalto.

Violeta antigua. Carmin, azul de cobalto y un poco de azul de Prusia.

Violeta negra. Carmin y azul de Prusia en mas cantidad que en los tonos anteriores.

Azul negro. Azul de Prusia y un poco de negro de marfil, bastante espesos.

Azul turquí. Azul de Prusia y un poco de carmin.

Azul real. Azul de Prusia puro. (Véase este color en la descripcion de los empleados en la acuarela.)

Azul verdoso. Azul de Prusia y un poco de goma-gutta; este último debe mezclarse con cuidado para no obtener un verde puro.

Azul de iris. Cobalto, azul de Prusia y un poco de carmin.

Azul de cielo. Azul de cobalto puro, empleado un poco claro.

Gris lavande. Azul de cobalto, negro de marfil y carmin.

Gris encarnado. Negro de marfil y carmin.

Azul violado. Azul de cobalto y un poco de carmin.

Lila. Carmin y cobalto, muy claros.

Gris de lino. Azul de cobalto, carmin y un poco de negro de marfil.

Rojo vinoso. Carmin y un poco de azul de cobalto, empleados algo claros.

Flor de pêcher (albérchigo). Carmin puro, empleado un poco claro.

Hortensía. Carmin y un poco de azul de cobalto muy ligero.

Verde azulado. Azul de Prusia y un poco de goma-gutta.

Verde ortiga.

Verde de hoja.

Verde prado.

Verde tendre.

Verde naciente.

Todas estas diferentes tintas del verde que preceden se obtienen mezclando el azul de Prusia y la goma-gutta en diferentes cantidades. La proporcion relativa en mas ó en menos de estos colores mezclados es lo que produce su diferente entonacion.

Verde manzana. Azul de cobalto, azul de Prusia y goma-gutta en exceso.

Verde de agua. Azul de cobalto y goma-gutta mezclados.

Gris verde. Negro de marfil y goma-gutta mezclados.

Verde gris. Goma-gutta, azul de Prusia y negro de marfil.

Verde caliente. Cadmio, azul de Prusia y tierra de Siena tostada.

Verde oliva. Cadmio, azul de Prusia y negro de marfil.

Verde botella. Cadmio y negro de marfil.

Negro verdoso. Negro de marfil y un poco de goma-gutta.

Negro azulado. Negro de marfil y un poco de azul de Prusia.

Negro violáceo. Negro de marfil y un poco de carmin.

Café tostado. Sepia puro.

Carmelita oscuro. Sepia y negro de marfil.

Bistre oscuro. Bistre puro espeso.

OBSERVACIONES.

Se podria hacer una cantidad de tintas tan considerable, que el paso de una á otra se haria insensible á la vista mas perspicaz.

Además esto podria servir al discípulo, mas que de adelanto, de entorpecimiento, pues veria tal confusion de tintas y tanta complicacion, que se haria imposible comprender cuál habia de usarse.

Bien hubiera querido, al dar la anterior descripcion de colores y los componentes de que resultan, indicar con aproximacion la proporcion en que entra cada color en los diferentes tonos; pero esto, además de ser enojoso, resultaria de ninguna utilidad, pues depende en gran parte de la pureza de los colores que se mezclan, de la fineza en el molido y del modo de estar preparados: circunstancias que varian segun las fábricas.

Las pruebas son, pues, las que han de dirigir al discípulo.

MODO DE OPERAR.

Como suponemos al discípulo adornado de todos los conocimientos necesarios para entrar en la ejecucion, haremos una pequeña descripcion de los detalles de la práctica.

El discípulo ha de comenzar por trazar al lápiz sobre el papsl las principales masas que quiera representar, y muy por cima los detalles. Para facilitar este trabajo, es bueno emplear el método de la cuadrícula ó sea el trazado de perpendiculares y horizontales, que le

dará una idea del lugar que ocupan en el modelo que copia las diferentes partes.

Lo esencial, en este trabajo preparatorio, consiste en hacer que el gueso y longitud de los objetos sea bien exacto, y que su distancia respectiva sea bien observada.

Despues se estudiarán con una atencion escrupulosa los detalles.

Nótese que hablamos en la hipótesis de que el discípulo está copiando de un modelo y no del natural, pues en este caso, y siguiendo los principios arriba sentados, resultaria frio y sin gracia de ningun género.

Para copiar del natural, aconsejamos á los

discípulos estudiar y copiar largo tiempo los buenos modelos que representan á la naturaleza con gracia y elegancia, tales como las magníficas producciones de Van Daël y de Redouté.

Cuando el discípulo no esté muy seguro de hacer el trazado sobre el papel sin algunas equivocaciones, y para evitar el deterioro que hemos dicho sufre por la rozadura de la goma elástica para borrar, debe hacerle sobre un papel aparte y calcarlo despues al que ha de servir para la pintura.

Entre las muchas maneras que se usan para calcar los dibujos, la mas simple consiste en

frotar con el polvo de lápiz la cara inferior del papel sobre que se ha hecho el trazado y colocarla encima del papel inglés, pasando el lápiz con la punta ligeramente redondeada por los mismos trazados. Despues se marcan las luces y sombras. Como el polvo de lápiz mancharia la cara del papel que se va á usar, se le pasa ligeramente una miga de pan.

Una vez preparado de este modo, se procede á extender los colores teniendo presentes las siguientes máximas.

Concluiremos estas nociones haciendo una prudente observacion, hija de uno de los primeros genios que han descollado en el arte.

La principal dificultad en pintura no consiste en ejecutar lo que se ve, sino en ver lo que se quiera ejecutar. Allí donde una persona extraña al arte solo ve una sola tinta, un solo color, el artista con su ojo práctico descubre una infinidad de tonos diferentes, debidos á una fineza de observacion para la cual es imposible dar reglas, recomendando tan solo para conseguirlo una larga práctica ó un detenido y escrupuloso estudio de los cuadros de los grandes maestros. En ellos podrá tambien estudiarse la disposicion de la luz y de las sombras; el claro-oscuro, en una palabra.

Esta observacion, hecha para el género de

pintura á la acuarela, se extiende á todos los demás géneros de pintura sin distincion; y está perfectamente en armonía con el « ejemplo de los grandes maestros » de que nos habla Poussin en sus observaciones, las cuales hemos puesto al principio de este pequeño Manual.

MÁXIMAS PARA EXTENDER LOS COLORES.

Para extender los colores debe tenerse muy presente lo ventajoso, ó mejor dicho indispensable, que es empezar por las tintas claras y seguir en escala ascendente las mas

oscuras, terminando siempre en los tonos de mas fuerza.

Al considerar como indispensable este modo de proceder, hablamos para los discípulos ó aficionados, pues los maestros, cuando tienen cierta práctica y están familiarizados con las tintas, de las cuales debe hacerse un detenido estudio, hijo solo de la observacion y la experiencia, proceden en el órden que creen mas conveniente, apartándose de estas máximas, y dan el tono que creen oportuno sin cuidarse de si la teoría lo requiere.

Podrá haber alguno que sin haber adquirido

esta práctica pueda seguir otro procedimiento, pero esto será privilegio de su genio, y nunca podria hacerse entrar en la regla general la mas rara de las excepciones.

Una cosa muy semejante sucede cuando se van consecutivamente usando los colores.

Es máxima fija el aguardar que se seque un color antes de poner otro encima, por las alteraciones que uno y otro puedan sufrir.

Sin embargo, se observa en ciertos coloristas que no solo no siguen este precepto, sino que se apartan de él, obteniendo efectos de mas belleza y armonía.

Y es que conocen de tal modo la alteracion que ha de resultar, que se aprovechan de ella, y pasando el pincel sobre el otro color aun húmedo, obtienen en el segundo un tono que armoniza con el conjunto.

La observacion y la práctica son los únicos libros en que puede aprenderse este modo de hacer, muy plausible por cierto.

Cuando se va á extender una gran superficie de tinta sobre el papel, hay que tener muy presente la inclinacion del plano sobre que está tendido el papel.

Si se tiene muy horizontal, correrá poco la

tinta que exprima el pincel, y resultará de mal efecto.

Por lo tanto hay que tenerlo en una inclinacion proporcionada á la mayor ó menor cantidad de tinta que se haya tomado con el pincel.

En los celajes, por ejemplo, como hay que extender una gran superficie de tinta del mismo color, debe procurarse dar al plano bastante inclinacion, para que aun cuando se cargue mucho el pincel no resulten malos efectos al correrse la tinta.

SOBRE LA LUZ.

Al tomar el pincel para proceder á colocar el colorido, deben tenerse bien estudiados los efectos de la luz, para que resulte armonía en las tintas y no haya contraposicion en los tonos de la parte iluminada y la parte oscurecida.

PINTURA Á LA SEPIA.

Este color, empleado solo en sus diferentes tintas y tonos, produce muy buenos efectos, habiendo enriquecido el arte con un género de pintura especial, denominado *Pintura á la sepia.*

La íntima relacion que entre este género y

el de la acuarela existe, hace inútil todo cuanto pudiera decirse en particular sobre la sepia, concretándose en un todo á lo que ya hemos dicho sobre la acuarela.

La misma preparacion, el mismo método de operar, todo en fin lo mismo ; por lo tanto seria preciso volver á repetirlo, lo cual parece en extremo enojoso.

Quien sabe la acuarela puede usar la sepia.

NOCIONES

SOBRE

LA PINTURA AL ÓLEO.

El género de la pintura al óleo es sin disputa uno de los mas cultivados en todas la naciones civilizadas.

Su antigüedad ha sido discutida durante

largo tiempo, y aunque no ha sido posible fijar la época de su invencion, á pesar de haber tomado parte en esta discusion personas de tan alto renombre en el arte como Merimée y otros, se ha convenido por todos que data su uso desde los tiempos mas remotos, aunque el método empleado haya variado segun los adelantos del arte y de las ciencias auxiliares, entre las cuales descuella la química, ciencia que ha causado en la pintura, ó mejor dicho en los colores, una completa trasformacion, laudable por mas de un concepto.

Lo cierto es, repetimos, que por causas y motivos que no son de este lugar, el género

de la pintura al óleo es el mas generalizado, razon por la que nos vamos á ocupar de él en todo lo que tiene relacion con sus principios.

DE LOS LIENZOS.

Los lienzos que se emplean en la pintura al óleo deben ser tersos y finos, y estar bien preparados.

Algunos los prefieren ásperos.

La preparacion que sufren antes de emplearse

se hace por los expendedores de objetos de pintura, y seria una cosa enojosa hacer aquí una detallada descripcion de dicha preparacion y su mecanismo; descripcion que sobre ser inútil á todas luces, solo serviria para poner de manifiesto la reconocida economía que resulta comprándolos ya preparados.

Por otra parte, la misma práctica que en ello tienen los que se dedican á esta industria, hace, como es lógico, que resulten los lienzos preparados con mas igualdad.

El estar tersos es otra cualidad sin la cual los lienzos oponen obstáculo al correr el pincel, dán-

dole algunas veces diferente direccion segun las ondulaciones que presentare mas ó menos extensas, segun estuviere mas ó menos terso.

Debe tambien ser fino, sin ser perfectamente lisa su superficie; es decir, que debe presentar una estructura granujienta no muy pronunciada, para que al correr el pincel no lo haga de tal manera que no se efectúe rozamiento alguno, y los colores puedan, ocupando los intersticios que dejan entre sí dichos granos, tomar mayor consistencia, y oponer mayor resistencia á ser separados por cualquier movimiento brusco á que involuntariamente pu-

diese someterse el cuadro despues de concluido.

El lienzo debe tambien hallarse perfectamente seco de su preparacion antes de pasar á extender los colores. Esta circunstancia es tanto mas indispensable, cuanto que sin ella seria inútil, ó por lo menos peligroso, proceder á operar cobre él, pues los colores sufririan tal trasformacion en sus tintas y tonos, que desapareceria la armonía que de ellos resulta cuando se emplean en seco.

Sabido es que todos los colores, en mas ó en menos, sufren alteraciones por el tiempo, aun

empleados en buenas condiciones. Estas alteraciones se aumentan recíprocamente con la humedad que el lienzo puede tener en su preparacion, y seria difícil responder en algunos casos si la trasformacion del color seria ó no total, porque no es posible comprender sino á los hombres de ciencia profunda, si entre los ingredientes con que se prepara el lienzo y el color que se quiere emplear existirá afinidad suficiente para efectuarse alguna accion química que cambie completamente todas las propiedades de los cuerpos que se combinan en presencia de la humedad del lienzo.

PINCELES.

Entre las muchas especies de pinceles que se usan para el óleo son de notar los de pelo de leon, los de marta roja y los de meloncillo.

Los de pelo de leon reunen muy buenas circunstancias y no tienen mala vejez.

Tampoco son de mal uso los de marta roja.

En cuanto á los de meloncillo, casi puede decirse que se usan únicamente en España,

por lo poco ó nada que de ellos se conoce emplearse en el extranjero.

Debe contribuir no poco á esta falta de usar los de meloncillo una mala cualidad que hemos notado que tiene esta clase de pinceles. Consiste en la propiedad que tienen los pelos de que se construyen á una tendencia á separarse ó abrirse, de modo que parece se repelen entre sí.

Esta cualidad contribuye notablemente á su destruccion, y por eso duran muy corto tiempo en uso.

DE LOS COLORES.

Se emplean en la pintura al óleo casi todos los colores minerales, y además aquellos que por su solidez y opacidad lo permiten, aunque pertenezcan á otro cualquier reino de la naturaleza, ya sea al vegetal ó al animal.

De tan inmensas fuentes de colores es natural que resulten productos muy numerosos para la pintura, y tanto es así que si fuésemos á hacer una descripcion de todos los colores que se han empleado ó se emplean en esto

género de pintura, uno de los mas antiguos que se conocen, nos seria imposible, por grande que fuese la extension de este Manual, enumerarlos.

Por tanto nos contentaremos por ahora con hacer mencion de los mas principales, ó mejor dicho de los que mas se usan, dejando para mas adelante hacer una descripcion mas lata para aquel que se encuentre en disposicion de usarlos todos ó elegir los mas convenientes para su objeto, por cuyo motivo damos tambien una nota de la fijeza relativa que tienen entre sí.

Repetimos que con solos los colores que enumeramos en la lista de « Colores que se

emplean » basta para cualquier obra, por complicada y delicada que esta sea.

COLORES QUE SE EMPLEAN EN LA PINTURA AL ÓLEO.

— Albayalde (de plata).

— Amarillo (de Nápoles).

— Ocre claro.

— Ocre oscuro.

— Siena natural.

— Siena tostada.

— Tierra de Sevilla ó Almagro.

— Bermellon.

— Carmin.

— Negro de marfil.

— Negro de sarmiento.

— Tierra de Cassel.

— Azul mineral.

— Ultramar.

— Asfalto.

Se emplean tambien con frecuencia diferentes

especies de *lacas* para velaturas, las cuales no enumeramos porque no hay distincion entre la mayor parte de ellas.

Creemos que será de alguna utilidad una indicacion sobre la composicion y fijeza de estos colores.

ALBAYALDE (Ó BLANCO DE PLATA).

Llámase tambien blanco de plomo, blanco de krems. Los químicos le llaman tambien carbonato de plomo. Es un blanco un tanto brillante cuando está bien preparado.

Se emplea en la pintura al óleo, pero teniendo cuidado de cubrirle de una capa de barniz que le preserve de ennegrecerce un tanto con los vapores sulfurosos que existen en la atmósfera. Cuando ya se haya ennegrecido, puede hacerse volver á su color primitivo pasando un pincel con agua oxigenada

AMARILLO DE NÁPOLES.

Antiguamente se llamaba por los Italianos *giallolino*. Es de un amarillo subido. Necesita ser molido con mucho cuidado, no empleando para molerle muñeca de acero ni hierro, sino

de cuerno ó marfil. El àmarillo de Nápoles conserva su lindo color tratándole con un poco de agua caliente.

OCRE CLARO.

El ocre claro es la sustancia que algunos llaman amarillo de Berri. Por la calcinacion se vuelve rojo. Es de buen empleo y no se altera sino despues de largo tiempo, pero al cabo de este tiempo se altera sensiblemente.

OCRE OSCURO.

Los ocres oscuros, cuando son puros, convierten su color amarillo en un bello rojo si se someten á la calcinacion.

Tanto los claros como los oscuros deben lavarse bien para separarles las materias extrañas que puedan contener. Se alteran demasiado.

SIENA NATURAL.

La tierra de Siena es difícil purificarla completamente, y sufre notable cambio en su color.

BERMELLON.

Llámase tambien cinabrio, y es de un bello color rojo. Existen dos clases, el de Holanda y el de China; este tira un poco más al carmin.

ULTRAMAR.

De un bello color azul. Se extrae de él la lazulita, pero el mejor es el de la China.

Este color es muy caro y puede con frecuencia encontrarse adulterado, pero el fraude puede ser conocido fácilmente. El procedimiento le damos á conocer porque creemos que por la misma circunstancia de ser muy caro requiere mas escrupulosidad en su empleo. Se coloca sobre un hierro candente, y no pierde su color sino despues de largo tiempo. Si se

vierte un poco de ácido nítrico, pierde su color y deja residuos amarillentos.

AZUL MINERAL.

Es una modificacion del azul de Prusia. El mejor es el que se fabrica en Inglaterra. No sufre alteracion alguna durante algunos años, aunque esté expuesto á la luz del sol de estío, y se mezcla con otros colores. Se emplea en el óleo por su solidez.

TIERRA DE CASSEL.

Sirve para obtener todas las tintas de su color, y segun Merimée se decolora un tanto por la accion de la luz. Es necesario molerla con mucho secante.

NEGRO DE MARFIL.

Todos los negros que se emplean en la pintura resultan de la calcinacion de sustancias vegetales ó animales en vasos cerrados. En el

óleo se usa el negro de marfil, que es de muy buen empleo, y de cuando en cuando se mezcla con blanco un tono gris perla.

NEGRO DE SARMIENTO.

Tambien el negro que resulta de la combustion de los sarmientos de viña es de muy buen color, y bien molido adquiere cierto brillo que le hace muy apreciable.

DE LOS ACEITES.

Entre las circunstancias que se requieren en

los aceites que se emplean en el óleo, son las mas indispensables pureza y clarificacion.

Estas circunstancias es difícil reconocerlas en absoluto; con frecuencia está uno sujeto á equivocaciones, y únicamente un análisis científico pone en evidencia las adulteraciones que pueden hacer de dichos aceites los expendedores de mala fe.

El reconocimiento práctico, que es el único que nosotros podemos indicar, pues es el que pueden poner en práctica todas las personas, consiste en verter unas gotas del aceite que se quiere reconocer en la palma de la mano, y despues de frotada observar el olor agradable

que debe despedir; este debe ser uniforme. Debe observarse tambien si deja manchas de sustancias grasas, en cuyo caso ó provienen de la adulteracion ó de la mala clarificacion.

Los aceites que se emplean con mejores resultados en la pintura al óleo, son los siguientes:

Aceite de linaza.

— clavel.

— nueces.

— amapola.

El mas recomendable, segun autores de gran nota europea, es el aceite de linaza.

Esta recomendacion que hacen en particular, y á cuya recomendacion unimos nuestro débil esfuerzo para darle alguna mas importancia, está en armonía con las prácticas de autoridades artísticas que no admiten para su uso otro aceite que el de linaza clarificado.

Dos cosas nos hacen recomendar dicho aceite : la dureza que presta á los colores, y las pocas impurezas que admite en su adulteracion; estas dos cualidades bastarian, si no hablase muy alto en su favor por sus buenos resultados el uso de antiguas prácticas.

SECANTES.

El buen uso ó el abuso de los secantes contribuye tambien, y no poco, á los buenos resultados de una obra.

El empleo de los secàntes puede hacerse más ó menos impunemente por las pocas alteraciones que en ellos efectúa en los colores oscuros. Pero en los colores claros debe tenerse mucho cuidado con emplearlos en demasía por ser muy peligroso.

En las lacas y carmines sobre todo, se ha

de ser muy parco en el uso de ellos, porque destruyen mucho el buen color oscureciendo las tintas.

DE LOS BARNICES.

El barniz que debe emplearse para los cuadros pintados al óleo ó á la acuarela, y aun tambien para retocar ó restaurar, ha de tener las siguientes cualidades :

1ª. Incoloro : esta cualidad se reconoce ser indispensable con solo recapacitar que va á emplearse sobre colorido, y que no siendo

completamente incoloro destruiria parte ó todo el efecto y armonía de los colores.

2ª. Trasparente : si fuese opaco, aunque esta opacidad no fuese absoluta, destinado á cubrir el colorido no podríamos distinguir á su través todas las formas y todos los detalles; en una palabra, no veríamos mas de lo que su mayor ó menor grado de trasparencia nos dejase percibir.

3ª. Impermeable : es otra cualidad indispensable, pues si bien las pinturas no están destinadas á servir para exponerse á recibir el agua en general, hay casos en que su superficie sufre rociadas mas ó menos continuas, que

si el barniz fuese permeable tocarian al color y lo destruirian.

Han de ser además duros para no dejarse rayar con facilidad; y no han de perder en brillo aun cuando sean lavados. El frotamiento en seco ha de hacer poca ó ninguna impresion sobre los barnices.

Entre las diferentes especies de barnices que se emplean para la pintura al óleo ó á la aguada, tenemos los barnices resinosos, y los barnices crasos ó duros.

Los barnices resinosos que ordinariamente se emplean tienen el inconveniente de perder

su brillo en muy poco tiempo y de descomponerse por la accion del aire y la humedad.

Los barnices crasos ú oleosos se pueden lavar sin inconveniente y aun frotar en seco, pero se ponen amarillentos por la accion del tiempo, y es muy difícil volverles á su primitivo color, y pasado cierto tiempo se hace imposible.

Existe un barniz, inventado por M. Soehnée, el cual reune la mayor parte de las circunstancias que se requieren para un buen barniz.

Cuando sufre una pequeña alteracion en su trasparencia, se pasa una brocha empapada

en espíritu de vino sobre las partes coloreadas, y despues se frota suavemente con un paño, con lo cual vuelve á su estado primitivo. El inventor de esta composicion indica este medio, y está persuadido que producirá un buen resultado (1).

Hemos empleado este barniz, y produce muy buenos resultados. Aconsejamos sin embargo mucha precaucion en el empleo del espíritu de vino, pues es sabido que el espíritu de vino altera algunos de los colores : sobre

(1) Una pintura al óleo recubierta con este barniz se conserva durante cinco años, sin que se pueda reconocer el mas simple cambio, lo cual no sucede con los demás.

todo conviene no operar sino en el caso que la pintura esté completamente seca.

DE LA PALETA.

La forma de la paleta puede ser de dos maneras, ovalada ó rectangular. Una y otra forma están bien admitidas; pero nos parece mas conveniente la forma rectangular con la abertura para introducir el dedo pulgar, colocado al medio de la parte que se aproxima al pecho, para dejar mas campo donde extender las tintas.

Puede ser de porcelana ó de madera; acon-

sejamos tambien esta última, por ser la menos pesada y tener mas flexibilidad.

Las maderas sirven la mayor parte, con tal que sean duras y menos porosas.

Se debe pulimentar para que no se entorpezca el pincel, y puedan extenderse los colores con facilidad.

Debe estar convenientemente impregnada de óleo para que no lo absorba.

MODO DE OPERAR.

Conociendo los colores y sus usos, así como los demás objetos relativos al arte é indispen-

sables para proceder á pintar en el género del óleo, poco nos resta decir sobre la manera de operar con ellos.

Preparado el cuadro y bien seco, se procede á trazar al lápiz las formas del objeto ú objetos que se quieren pintar; despues se extiende una capa de color que esté en armonía con el sujeto del pensamiento que se quiera desarrollar y con el colorido que se tenga intencion de darle, y sobre esta capa se principia á extender los colores, cuidando siempre de la armonía y del claro-oscuro, y poniendo en práctica los principios que hemos establecido en las *Nociones elementales sobre el color*, puestas en otra parte de nuestro Manual.

Cuanto pudiéramos decir de la manera de colocar los colores seria de todo punto inútil, pues habríamos de concretarnos á un objeto determinado, que sobre no ser de ninguna ventaja para el que lo leyera, apareceria mas bien como una valla puesta á los que quisieran guiarse por su intuicion.

Nos contentaremos con repetir aquí lo que ya dejamos dicho al hablar de la acuarela; la práctica y la observacion de obras de artistas de reconocido mérito pondrán en camino de lo que debe hacerse en la manera de extender el colorido.

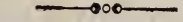
DICCIONARIO

EXPLICATIVO DE LAS VOCES Y TÉRMINOS MAS USADOS EN LA PINTURA, CON TODAS LAS MÁXIMAS MAS CONOCIDAS SOBRE CADA UNA DE ELLAS.

Contiene todos los colores, sus usos, los instrumentos que se emplean, sus cualidades mas recomendables, y todo cuanto puede interesar siempre que tenga relacion con el arte.

CATÁLOGO

DE ALGUNAS OBRAS QUE PUEDEN CONSULTARSE SOBRE LA PINTURA Y CIENCIAS AUXILIARES.



DURER (Albert). De symmetria partium humanorum corporum; en folio.

Traducida al francés por Maigret, 1857.

Accidente. Se llama en pintura accidente de luz á los rayos que aparecen mas vivos por el contraste con las sombras, los cuales producen efectos agradables cuando están bien colocados.

Acorde. Puede considerarse como el efecto de un cuadro, pues resulta de la buena proporcion y magnitud de las diferentes partes que le componen.

Acorde en color. Consiste en colocar el claro-oscuro y variar el colorido de manera que la buena vista quede satisfecha.

Antipatía. Sensacion desagradable que

produce la mezcla de ciertos colores; por ejemplo, el *naranja* y el *azul*.

Artificial. (Véase *Colores artificiales*.)

Acuarela. Género de pintura que consiste en emplear los colores sin otra preparacion que el agua.

Aguada. (Véase *Acuarela*.)

Azul. Color llamado primitivo. Se conocen muchos; los principales son el *azul de Prusia*, color de gran belleza, pero que desgraciadamente enverdece un poco por la accion del tiempo; *azul índigo*, muy apreciable para componer los tonos violetas: no debe usarse

para los verdes; *azul de ultramar*, conocido con el nombre de *ultramar :* este azul es de un brillante claro, de muy buenos efectos, pero se emplea poco por ser excesivamente caro ; *azul de cobalto,* muy semejante al ultramar, pero no de tanto blillo, y es difícil su empleo. Es necesario escogerle muy bien molido, lo que es muy raro.

Acabada. Se dice de una pintura no dada por terminada, sino que realmente lo esté, es decir, por sus efectos.

Amarillo. Es uno de los colores primitivos. Existen muchas especies, pero los principales que se emplean en la aguada son el ocre, el

massicot, el cadmio y el amarillo de India. (Véanse sus artículos.)

ACEITES. En los que se emplean para el óleo se requiere pureza y clarificacion. Se usan el de linaza, el de clavel, el de nueces, el de amapola, etc. El aceite de linaza es el que recomiendan muchos autores de alguna celebridad.

ALBAYALDE. Color blanco empleado en el óleo.

ASFALTO. Color mineral, negro.

ABANDONO. Llámase así esa cierta gracia con que algunos dejan correr el pincel para

hacer mas agradables las formas y darles una liberalidad de sentimiento airoso que atraiga y extasie. Muchas veces este abandono deja al espectador tan arrobado en su admiracion, que, sin reparar en detalles y guiado de la primera impresion, juzga la obra de la manera mas placentera para su autor. Sin embargo, no siempre es de feliz resultado dejarse llevar demasiado de esa inspiracion, porque ante el juez severo, el pintor ha de ser juzgado como debe serlo por un observador profundo.

A propósito de este punto, son muy del caso las reflexiones de Laverance (1).

(1) Tomadas de la *Revue encyclopédique* de agosto de 1832.

El que es maestro de su arte y le domina es el solo digno de llamarse gran pintor. Esclavo del modelo que propongo copiar como si él existiese realmente, una voluntad despótica parece que me sujeta. Pero alguna vez cuando despues de dar por terminado un cuadro, despues de pasar la paleta, limpiar los pinceles y lavar mis manos, me he puesto á contemplar mi obra, una fuerza irresistiblemente imperiosa me ha obligado á coger de nuevo los útiles que acababa de dejar para volver á darle algunos toques que den un poco de abandono á las formas, porque las modeladas por la imitacion me parecen siempre frias, en tanto que

una pincelada irregular y dada con intencion produce un efecto no previsto.

Acusar. Es hacer patente sobre el traje de una figura cualquiera la forma, la disposicion y el movimiento de cada una de sus partes. Los pintores clásicos han abusado demasiado de esto. En el mismo sentido se dice acusar las formas, las músculos, los huesos, cuando se dibuja con fuerza de energía y resolucion para probarse á sí mismo que es maestro y que posee la ciencia necesaria; pero es preciso mucho tino y no escasos conocimientos para que esta seguridad de ciencia no degenere en pretension ridícula.

Accion. En la acepcion general de esta palabra, es el suceso principal en que se quiere representar al sujeto que se ha de tratar en el cuadro.

No es indispensable que todos los personajes tomen parte en la accion principal. Sin embargo, el artista debe tener mucho cuidado en colocar grupos aislados que resalten demasiado por su desacuerdo con la figura ó accion principal.

Ajustar. Es disponer las partes, los tapices y demás con arreglo al gusto que el artista debe tener al ordenar el conjunto. El buen gusto exige de parte del artista una grande

observacion. Esta solo se consigue con una larga experiencia y cuidando que el capricho no esté en desacuerdo con la verdad de las cosas ó de los hechos mismos.

Amasador. Nombre que acostumbran á dar algunos á la muñeca de acero ó cuerno con que se argamasan los colores tostados. Exigen algunos colores que no se pueda usar indiferentemente cualquier amasador ó muñeca.

Anticuado. Bajo este nombre se conocen todos los cuadros que tienden al clasicismo de las escuelas greco-romanas.

Aplomada. Línea perpendiculer al plano del

horizonte; tal es la que describe una cuerda en cuyo extremo inferior se suspende un pequeño peso.

Aparato. (Cuadros de aparato.) Los cuadros de aparato, dice M. Paillot y Montabert (1), imponen á los ignorantes por su volúmen y su masa; es como la elocuencia campanuda de ciertos oradores. Esta definicion, si bien un tanto dura, peca de justísima en muchisímos casos.

Acuarela. Género de pintura ejecutado en papel blanco con los colores preparados con

(1) Célebre escritor francés y uno de los primeros críticos en pintura.

agua de goma. En la acuarela se pinta hoy con gran libertad. Todos los sujetos son buenos para la pintura en dicho género. Hay que servirse de papel bien encolado y lo mas fino posible, pero siempre debe presentar una estructura granosa. En este género de pintura han hecho grandes progresos los Ingleses, y no han dejado de distinguirse los Alemanes.

En otra parte de este Manual nos ocupamos de él con atencion.

Arabescos. Se da este nombre á todos los ornamentos en escultura ó pintura que ofrecen un conjunto caprichoso, bizarro y fantástico de animales, de flores, frutos, y de figuras de

hombres y animales, etc., etc., agrupados, formando contrastes y enlaces, de manera que hagan un todo armonioso y agradable á la vista. Sobre arabescos orientales pueden consultarse algunos manuscritos existentes en la Biblioteca nacional de Madrid.

Arcilla. Es una tierra esponjosa que se emplea en escultura para modelar, y en pintura para producir, mezclada con ciertos colores ó con los asfaltos de cierto género, argamasas que, aunque de poco empleo, son muy convenientes en ciertos casos.

Armonía. Se dice en pintura el acorde ó conjunto de los colores que entran en una

composicion. La armonía es una de las cosas que deben tenerse mas presentes, pues, como se ha indicado en otro lugar, es una de las partes mas principales para que resulte el buen efecto.

Aspecto. Se toma esta palabra en pintura en la misma acepcion que en el lenguaje comun. Sin embargo, Diderot dice sobre la importancia del aspecto :

« Querer hacer igualmente bella por todos los lados una figura ó las figuras de un cuadro, seria demasiada coquetería y amaneramiento. Toda escena debe presentar un punto de vista mas interesante que ningun otro, que

es el que debe mirarse. Sacrificar á este *aspecto,* á este punto de vista todos los demás, este es el mejor medio, siempre que sean los objetos secundarios. »

Apagar. Bajar la vivacidad de la luz ó la brillantez de los colores, disminuir los reflejos, los tonos, ó las tintas, esto se entiende por apagar.

Austeridad. Esta palabra es relativa al sujeto y á la manera de presentarle en todas sus partes. El órden debe ser simple, el dibujo correcto, la pincelada larga y firme, el color sin brillo, reflejos y efectos poco rebuscados, pero dispuestos en grandes masas. Economía

de accesorios. Hé aquí lo que conviene á la austeridad en la pintura. Esta forma se emplea en las pinturas al fresco.

Avivar. Todo lo contrario de apagar, es decir, dar al colorido mas brillantez.

B

Balanceo. Este es un término anticuado en el arte, del cual se servian para expresar la necesidad de equilibrio entre todas las partes componentes del sujeto. Todos los objetos, todas las líneas, los efectos, los colores, la

expansion misma, todo lo sometian al balanceo, que hoy diríamos mejor armonía.

Bello. Colocad la belleza en la percepcion de la inteligencia, y habréis hecho la historia del progreso desde la creacion del mundo hasta nuestros dias; excogitad por carácter diferencial de la belleza tal ó cual circunstancia que os agrade, y de repente os concentraréis en ella para no ver nada en su alrededor.

« La belleza no es otra cosa que la verdad revelada por circunstancias posibles siempre, pero raras y maravillosas (1). »

(1) El pensamiento fijo siempre en el dinero no tiene idea de la belleza. (Diderot.)

La belleza pues no existe sino por los sucesos dispuestos hácia el mismo fin, segun las conveniencias análogas á nuestra naturaleza. Para percibir la belleza, segun Senancour, se necesita percibir los sucesos indeterminados, y sentirlos, comprenderlos y analizarlos.

Brochas. Son unos pinceles de diferente forma que los comunes, los cuales se emplean para dar el colorido á grandes masas.

Busto. Es una obra de escultura que representa la cabeza y una porcion de la parte superior del cuerpo. De aquí ha pasado á la pintura la palabra busto, que se emplea para expresar un retrato hecho en busto ó sea re-

presentando la cabeza y la parte superior del pecho, formando una línea desde el arranque de los brazos y la parte anterior del pecho.

Blanco (de plata). Se da este nombre al albayalde ó sea blanco de plomo preparado con mejores condiciones.

Las cualidades principales son blancura extremada, brillantez, á la que debe su nombre, y una finura que al colocarle entre los dedos no parece sino manteca.

Bistre. Nombre de un color que se emplea bastante en la acuarela; es muy sólido.

Blanco. Es el color que representa la luz, ó sea la representacion de los colores del prisma recompuestos. Es por lo tanto el mas claro de todos los colores. Se conocen muchas especies de blancos, pero el mas estimado es el blanco de plata, que no es otra cosa que un blanco de plomo preparado con sumo cuidado.

C

Calcar. Es pasar de un papel á otro una cosa dibujada en el primero. Existen varios medios para calcar á cual mas fácil.

Carmin. Color de un bello rojo. Existen dos clases; el mas apreciable es el carmin de cochinilla. Cuando se quiere tener muy puro, es necesario tomarle en trocitos, no en cuadradillos, y ponerle en digestion en el agua durante un mes; despues se le añade un poco de goma arábiga, y entonces será de buen empleo. Cuando no se pueda tener en digestion todo el tiempo que se quiera, se vierten en él unas gotas de álcali volátil, lo cual le dará un tono un tanto violáceo.

Cámara. Llámase así á unos aparatos empleados en la fotografía y daguerreotipia; las hay claras y oscuras.

Caricatura. La caricatura ocupa hoy un rango superior al que jamás ha ocupado. Los caricaturistas, es decir, los hombres de talento é imaginacion, pueden hoy por medio de los procedimientos litográficos exprimir su *vis comique,* es decir, su gracia especial satírica, con la ayuda de la ciencia del dibujo y algunas cualidades propias del pintor de este género de composicion.

Carton. Llámase así á los dibujos ejecutados en un fuerte papel ó carton, y destinados á la ejecucion de frescos. (Véase *Frescos.*)

Cámara oscura. Máquina para uso de los

dibujantes, por medio de la cual se pueden trazar con inexplicable prontitud las vistas mas complicadas. Los objetos se presentan sobre una superficie plana en un espacio oscuro.

Cámara lúcida. Máquina que á las ventajas de la anterior reune ver los objetos sin el medio de la oscuridad.

Cinabrio. Color rojo, que se parece al bermellon. Este color no se usa en la acuarela por su poca trasparencia, y aun puede decirse que se usa muy poco en el óleo.

Claros. Se da este nombre á las partes

mas iluminadas de un cuadro ó las mas entonadas por el color brillante.

Claro-oscuro. Es la distribucion de la luz y la sombra, ó sea del dia y las sombras, entre los objetos de la composicion. Se pronuncian unidas las palabras claro y oscuro para significar el conjunto.

Color. Se distinguen dos especies de colores : naturales, que son los que el pintor se propone imitar; y artificiales, que son los que provienen de la mezcla que hace en su paleta.

Colorido. Es una de las partes que com-

ponen la ciencia de la pintura, y mucho mas difícil porque no está sujeta á reglas fijas. El dibujo, la perspectiva, etc., tienen sus leyes, á las cuales puede uno concretarse, pero no existen para marcar con perfecta exactitud las verdaderas tintas de los objetos. El ojo es en el colorido lo que al músico el oido, es decir, el todo si acompaña un buen gusto.

Cadmio. Color amarillo de oro, de mucha trasparencia.

Cielo. Se dice de los cielos representados en un cuadro.

Cliché. Se designa con este nombre la im-

presion de una medalla, lámina, etc., sobre una masa de estaño en fusion, ó bien sobre una amalgama de plomo, estaño y otros metales que le dan la consistencia del metal de imprenta.

Contraste. Desemejanza física, diversidad, oposicion enérgica y desacuerdo entre las cosas que el artista presenta bajo un solo punto de vista.

Cuando el contraste se presenta por pura especulacion, puede caer en exageraciones ridículas y en repeticiones enfadosas que no interesan.

En el arte el verdadero contraste ha de

hacerse sensible al primer aspecto, y es necesario por lo tanto presentarlo como un principio de vida en las partes mas pequeñas de una composicion. El contraste es una ley de la naturaleza, lo importante es conocer el máximum de este medio de expresion. Se parece el contraste al gesto, que exagerado es una ridiculez ó una contorsion; impropio, es una absurdidad. Así pues el paralelismo de muchas figuras en su aparente semejanza encierra contrastes donde la realidad y la necesidad no son evidentes mas que para el mismo artista.

Leonardo Vinci, en el tratado que se le atribuye sobre la pintura, simplifica de una ma-

nera burlesca una de las partes del arte que mas tacto necesitan y mas profundas reflexiones requieren.

« No repitais jamás una misma cosa, dice, ni deis el mismo aire de cabeza á dos figuras en un mismo cuadro, y en general colocad al lado de lo bello lo desagradable, al lado de un anciano un jóven, al lado de un hombre robusto otro que sea débil, y vuestro cuadro será agradable. »

Contra-prueba. Resultado obtenido por impresion de un dibujo ó una estampa; este resultado da la imágen invertida.

Esta contra-prueba hace ver los dibujos de diferente modo que los ha ejecutado el artista, es decir que su trabajo natural se presenta en sentido inverso al ser reproducido por la prensa litográfica.

Conveniencia. Es el concurso inteligente de todos los elementos que se hacen entrar en una obra, no solamente en lo relativo á la semejanza, sino en lo relativo á cada una de las partes.

Colores. Los colores pueden considerarse en número infinito, si se atiende á su variedad; pero los que se emplean mas general-

mente en la pintura á la aguada y al óleo, son:

Blanco de plomo.

Blanco de plata (albayalde).

Amarillo de antimonio.

Amarillo de Nápoles.

Amarillo de cromo.

Amarillo mineral.

Laca amarilla.

Ocre claro.

Ocre oscuro.

Tierra de Italia.

Tierra de Siena tostada.

Siena natural.

Tierra de Sevilla y Almagro.

Cinabrio de Holanda.

Cinabrio ó bermellon de China.

Laca acarminada.

Carmin.

Ultramar.

Azul cobalto.

Azul de Prusia.

Azul mineral.

Tierra de Cassel.

Negro de sarmiento.

Negro de marfil.

Asfalto.

Copal. Es la mas brillante y la mas dura de las resinas. Existe una mezcla de óleo y de copal debida á Mr. Paillot Montabert. (Véase el nombre de óleo copal.)

Cobalto (azul). Este color se emplea en la pintura al óleo; es de muy buen azul y no sufre grandes alteraciones por el tiempo, ni

por la humedad cuando no es excesiva. (Véase la relacion sobre este color en otra parte de este Manual.)

Cuadro. Se da este nombre, sin atender al tamaño, forma ni composicion, á todo lienzo pintado ó papel, sin atender al género empleado para su pintura.

D

Degradacion. Es el paso insensible de la luz á la media tinta, y de la media tinta á la

sombra. Puede darse á entender tambien con esta palabra la debilidad que se va dando á los objetos, segun que se consideran mas alejados.

Destacarse. Se dice que un objeto se destaca de un cuadro cuando parece que quiere salirse del fondo del cuadro. Este efecto se busca por el claro-oscuro.

Detalle. Los detalles son las partes pequeñas del sujeto de la composicion. Es preciso estudiar los detalles con detencion sin amanerarlos, porque perderia su efecto la obra en caso contrario.

Dura. Una pintura se dice dura cuando los contornos de los objetos presentan aristas, ó las sombras se confunden con las luces sin pasar por las penumbras.

Dibujo. Se hacen dibujos al lápiz, al lavado y al pastel, etc., etc.

Dibujar. Es hacer dibujos.

Dibujante. El buen dibujante es el que por un grande estudio llega á reproducir segun el carácter dado la ligazon ó enlace secreto de todas las partes de una figura, en las proporciones, en las formas, en los movimientos y en la expresion.

Destemple. Pintar al destemple es pintar con los colores molidos con agua y destemplados á la cola.

Ticiano y Pablo Veronés usaban frecuentemente este método con alguna modificacion. Merimée recomienda este método, y añade que seria muy ventajoso á los pintores actuales. (Véase *Impresion.*)

« Si los procedimientos de Van-Eyck debian conservarse sin alteracion, esta es su verdadera escuela. Otto Venins le siguió dos siglos despues, trasmitiéndolo á Rubens, que lo practicó sin cambiarlo en nada; por eso los cuadros de ellos ofrecen la misma trasparen-

cia, las mismas tintas y el mismo órden en su colocacion. La prodigiosa superioridad del discípulo es debida al genio que guió su mano. » Esto dice Merimée respecto al género de pintura de que nos ocupamos (1).

DISTANCIA. (Véase *Punto de distancia.*)

E

ESCAPADO. Se dice de un rayo de luz que

(1) No siempre pintó Rubens sobre los cuadros preparados al destemple, alguna vez pintó sobre lienzos preparados con óleo gris, aunque pocas; como se ve en los cuadros del Luxemburgo.

pasando entre dos objetos muy próximos va á iluminar otro tercero colocado detrás de ellos.

Efecto. Es la sensacion que un cuadro produce sobre el órgano de la vision; cuando está bien acabado, tanto en el dibujo como en el claro-oscuro y el colorido, se dice que hace efecto.

Estudio. Es el gabinete de trabajo de un pintor. Las condiciones del estudio varian con las del trabajo. Una de las principales condiciones es que la luz reuna sola la recepcion, y que sea directa. (Véase *Taller.*)

Estudios. Estos son diferentes grupos que se hacen de objetos tomados por su diferente naturaleza y que componen una sola clase, como estudios de flores, de frutas, etc.

Escala. Llámase así una regla dividida en partes y á la cual se arregla la magnitud de los objetos en proporcion relativa con el objeto natural.

Escuela. Las analogías secretas nos llevan frecuentemente á imitar tal ó cual genio que domine por sus influencias, y haya tomado en el arte una plaza ó lugar distinto formado victoriosamente.

F

Fabricacion (de colores). Despues de dadas las explicaciones que hemos creido convenientes sobre la composicion de los colores, recomendamos el Manual de Vergnaud para los que quieran obtener mas datos.

Fantástico. En el género fantástico no son indispensables las condiciones de conveniencia que se requieren en otros géneros. (Véase *Grotescos*.)

Figurines. Se da este nombre á las pinturas de pequeñas dimensiones; en general sirven para los trajes, tanto de teatro como de calle.

Fondo. El fondo de un cuadro es el campo sobre que se destacan las figuras.

Reynolds decia á Dufresnoy: « Que el campo de vuestros cuadros sea vago, ligero, airoso, bien unido en sus colores y formado de una mezcla de todos los colores que entren en la composicion de la obra, como se haria con los restos de la paleta, y recíprocamente que los objetos participen del color de su campo. »

Aun cuando estos principios parezcan asaz

sencillos y de una fácil aplicacion, en su práctica no lo son ni con mucho cuando se quieren poner en ejecucion, porque debe tenerse presente lo importante que es mantener todas las partes de un cuadro en armonía. Los restos de la paleta confiados á un pincel inhábil no darian buenos resultados, ni apareceria el fondo formado con ellos *vago, ligero, airoso,* que son las condiciones que para ello se requieren. En una reunion de muchas figuras, el pintor puede recurrir para el fondo de cada una de ellas á las partes mas opuestas.

El mismo Reynolds, conociendo esto mismo, dice respecto á Rubens :

« Habiendo Rubens tomado un jóven para discípulo, la persona que se lo recomendó le pidió que le diese por útil lo antes posible, diciendo que estaba ya bastante adelantado en el arte y que podria ya serle útil para pintarle el fondo de sus cuadros. Rubens se sonrió respecto á esta simplicidad, y le respondió que si el discípulo que él le presentaba estaba en disposicion de pintar los fondos ó campos de sus cuadros, no tenia necesidad de sus consejos ni de su enseñanza, porque la disposicion y distribucion de los fondos requeria los mas profundos conocimientos en el arte de la pintura. »

Tal contestacion en boca de Rubens puede

decirse que es una máxima á la cual hay que atenerse para meditar con detenimiento el modo y manera de distribuir los fondos.

Fresco. El fresco es el género de pintura al destemple. Los colores son destemplados al agua, y aplicados sobre una capa de cal y arena; se emplean los colores haciéndoles profundizar demasiado cuando el muro sobre que se van á aplicar está húmedo, siendo muy duraderos.

El procedimiento de la pintura al fresco es sumamente antiguo. Los antiguos empleaban este género de pintura en los muros.

Segun Merimée (1), los colores empleados en la pintura al fresco son muy escasos en número, se reducen á los que no sufren alteracion por la cal ni por la luz. Tampoco se emplean colores brillantes.

El azul es el único color brillante que se emplea en el fresco.

Los colores azul de ultramar y negro de carbon son los únicos recomendables para el empleo de la cola.

Este género de pintura le recomiendan al-

(1) Merimée ha publicado mucho sobre este género de pintura al fresco, recomendándole con insistencia.

gunos como el mas ventajoso, siempre que se hagan algunas modificaciones en el método primitivo.

Rubens lo empleó en casi todos sus cuadros sin modificacion alguna, tal y como lo habia tomado de su maestro Otton.

Formas. De la elegancia de las formas depende las mas veces el bueno ó mal efecto de un cuadro.

Figura. En general se da este nombre al conjunto de un espacio cerrado por líneas, pudiéndose tambien considerar el contorno de las formas.

G

Goma. La goma arábiga es la que debe preferirse para engomar los colores; es necesario cuidar de elegir la de mayor blancura. Su uso consiste en hacer disolver un pedazo como del grueso de una nuez en un vaso de agua; alguna vez es preciso agregar un poco á los mismos colores para darles mayor entonacion, principalmente cuando se quieren obtener negros muy pronunciados.

Goma-gutta. Color de un bello amarillo;

es preciso elegir el mas vigoroso en color; suele contener un exceso de goma que hace un tanto difícil su uso; para facilitarlo se le pone en digestion en medio vaso de agua, decantándolo al dia siguiente muy suavemente; despues se le echa otra agua y se puede usar bien.

Grotescos. Ornamentos del género arabesco compuestos de figuras cónicas, caprichosas y fantásticas.

H

Horizonte. En pintura la línea del horizonte indica siempre el lugar en que se supone se reunen el cielo y la tierra. Algunas veces entre la vista se interponen objetos, ó desigualdades del terreno, que no permiten distinguir al ojo del pintor el horizonte real.

Hollin. Se llama así el polvo de humo de las diferentes sustancias combustibles; en pin-

tura se emplean muy poco, pues hay otros negros de mejor empleo.

L

Laca. Este color se aproxima un poco al carmin, pero tiene mucha menos brillantez. Se emplea en la pintura al óleo, para producir velaturas, etc.

Lapislázuli. Es el mineral que se emplea para la extraccion del ultramar. (Véase *Ultramar.*)

Lavado. Se entiende ordinariamente por este nombre un dibujo sombreado con una sola tinta, tal como la tinta china, la sepia; y aun muchas personas lo emplean como sinónimo de la acuarela, ó para indicar una pintura á la aguada hecha á grandes golpes de pincel.

Libertad. Se dice del que tiene la mano muy suelta para seguir á la voluntad de su ingenio.

Luces. Esta palabra significa en pintura no solo las partes iluminadas de un cuadro, sino las partes que hieren los reflejos; así se dice :

Las luces están bien colocadas, bien manejadas. La parte principal de la luz debe caer sobre el principal objeto de un grupo que se coloca ordinariamente en su centro, de modo que se hace nula en los bordes. La luz reflejada da á los objetos que ilumina una entonacion que participa del color de los objetos que la reflejan.

O

Oscuro. Los colores oscuros son los que participan mas de sombra que de luz.

Ocre. Existen diferentes especies, variando desde el amarillo de oro hasta el amarillo oscuro. Son bastante sólidos, lo que hace su uso un poco difícil para la acuarela; no así en el óleo.

Original. Una obra se dice original cuando es de inventiva ó se toma de la naturaleza. El mérito de las buenas obras originales es muy apreciado.

Ornamentos. Se necesita mucho gusto y alguna prudencia en la distribucion de los ornamentos, porque de ellos depende alguna parte del buen efecto. Vale más parecer avaro

en colocarlos que pródigo por hacerlo con demasía.

Olio ú óleo. Género de pintura muy comun y muy antiguo. De él nos ocupamos con extension en este Manual.

P

Paleta. Las hay de muchas maneras, pero las mejores para la acuarela son las de porcelana con subdivisiones; y para el óleo las

de madera de bastante extension, para que no se confundan los colores y las tintas.

Pincel. Para la acuarela se emplean los de marta negra con muy buenos resultados. Para el óleo los de leon, los de marta roja, y los de meloncillo; estos últimos se usan poco en el extranjero, sin duda por la mala cualidad que tienen de abrirse por las puntas, y por su poca duracion.

Primitivos. Se llaman así los colores rojo, amarillo y azul; además se consideran como tales el negro y el blanco, por ser el punto de partida de las sombras. Todos estos sirven

mezclados en diferentes proporciones para obtener todos los demás.

R

Reducir. Es disminuir, al copiar un cuadro, conservando la magnitud relativa de cada parte.

Reflejo. Es la luz que despues de herir directamente á un cuerpo se refleja yendo á caer sobre otro objeto, al cual presta cierta claridad y colorido.

Romper los colores. Significa mezclar los colores para obtener las tintas que se desean.

Rojo. Color primitivo, el mas vigoroso de todos los colores.

S

Seco. Se emplea este término hablando de los contornos demasiado fuertes, ó del paso demasiado brusco de la sombra á la luz.

Simpatía. Dos ó mas colores simpatizan cuando mezclados producen un color agradable á la vista.

Siena tostada. Este color es de un amarillo rojizo, y se emplea en la acuarela.

Siena natural. Se emplea en el óleo.

Secantes. Se emplean en la pintura al óleo. Se pueden emplear mas impunemente en los oscuros, pero en los claros es muy peligroso.

T

Trazado. En el dibujo es la línea que forma el contorno del objeto.

Tinta. Las diferentes fases del color.

V

Verde. Color secundario, producido por la

mezcla del amarillo y el azul. Los hay de muchas clases.

Vigoroso. Un cuadro se dice vigoroso cuando las luces, las sombras y los colores aparecen un poco duros.

NOTA.

—

La falta de obras españolas dedicadas al exámen y enseñanza de este ramo de las bellas artes nos obliga á recomendar el siguiente Catálogo de obras francesas, el cual por la autoridad de los nombres que las encabezan merecerian ser recomendadas, si una celebri-

dad reconocida no hablase muy alto en su favor.

Entre ellas va intercalada alguna que otra obra española que hace honor á sus autores, españoles tambien, y alguna que ha merecido la preferencia de ser traducida á otros idiomas; prueba inequívoca de la importancia que tiene en sí y de los buenos preceptos y máximas que encierra.

Esperamos que de hoy en mas los artistas y escritores no permanecerán en la inaccion, y nos fundamos para tener tal esperanza en el crecimiento que de dia en dia se advierte en

el cultivo del bello arte de la pintura, á cuyo desarrollo contribuyen no poco las diferentes exposiciones que se han verificado y que creemos seguirán verificándose con menos interrupcion que hasta aquí, pues ellas sirven de emulacion y estímulo para los que dedican su vida y su genio á imitar la naturaleza sin otras armas que el pincel y la paleta.

A desarrollar, pues, el gusto y aficion de nuestra juventud para dedicarse á la pintura, invitamos á los que con pluma mejor cortada que la nuestra y conocimientos mas extensos del arte, pueden con su autoridad contribuir á ello. Nosotros al contribuir con este pequeño

óbolo, insignificante al lado de lo mucho que otros pueden hacer, nos consideraremos dichosos de haber introducido en este pequeño Manual los principios de lo que á otros genios mas precoces está reservado revelar.

EXPLICACION

DE LOS TÉRMINOS TÉCNICOS

EMPLEADOS EN ESTE MANUAL.

A

Accesorio. Objeto que sin ser absolutamente indispensable en una composicion, sirve para embellecerla ó para dar mas realce á ciertas partes.

Aleri. Arti di conoscere in pittura, scultura ed architettura. Génova, 1830, 1 tom. en fol.

Bailly (Maire de Paris). Recueil de pièces intéressantes sur les arts, les sciences et la littérature.

Bermudez (Juan Augusto). Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de bellas artes en España. Madrid, 1800.

— Arte de ver las bellas artes, 1828.

— Historia de la arquitectura y pintura españolas; 1830.

No se ha terminado esta obra.

Boisserre y J. Bertham. Collection de dessins lithographiés d'après les anciens maîtres allemands.

Bonafont. Aphorismes sur les arts, à l'usage

des artistes et des amateurs. Berlin, 1783, 1 tom. en 8°.

Cousin (Jean). L'art de dessiner, 1821, en 4°.

Descamp. Les Vies des peintres flamands, allemands et hollandais. París, 1753, en 8°.

Diderot. Essai sur la peinture, París, 1818,

Mengs (Antonio Rafael), peintre. París, 1786, 2 tom. en 4°.

Merimée. De la peinture à l'huile et des divers procédés employés dans ce genre de peinture depuis Hubert et Jean Van-Eyck jusqu'à nos jours. París, 1830.

Michel (K.-O.). Histoire de la Vie de Rubens. Bruselas, 1771, en 8°.

MONTABERT. Traité complet de la peinture.

PALOMINO. Tratado completo de pintura con la Vida de los mas célebres pintores españoles.

PERROT. Manuel du dessinateur ou Traité omplet de cet art, contenant le dessin linéaire à vue, le dessin linéaire géométrique, d'ornement, de figure de paysage et topographie. Paris.

Piles (Roger de). Idée du peintre parfait.

Ludeman. Histoire de la peinture et du dessin.

Leonardo Vinci. Traité de la peinture.

Existen muchas ediciones de esta obra en francés, inglés é italiano.

Chevreul. Mémoire sur les couleurs.

Leida á la Academia de Ciencias, 1845.

Stendahl. Histoire de la peinture en Italie, 1817, 2 tom. en 8°.

Sue. (J.-J.). Eléments d'anatomie à l'usage des peintres et sculpteurs, 1800.

Tirchbein (Antoine). Instruction sur l'étude de la peinture. Hamburgo, 1771, en 8°.

Vergnaud (A.-D.). Manuel de perspective du dessinateur et du peintre, 1829,

1 tomo en 8°. con láminas. Pertenece á la coleccion de Manuales de Roset.

Villanueva. Dibujo industrial, 1853; obra de texto.

Esquibel. Anatomía pictórica, 1848.

Peironet. Dibujo lineal. Madrid.

Oriol. Dibujo lineal. Barcelona.

Palomino. Teoría práctica de la pintura.

Bosse. Sentiments sur la destruction de diverses manières de peintures. París, 1549.

Pacheco Sevilla (Fr.). Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza, 1649, en 4°. mayor.

Drade Bardou. Traité de la peinture. París, 1765, en 12°.

Piles (R. de). Eléments de peinture pratique, 1766, en 12°., París.

Lairesse. Le grand livre des peintres. París 1787, 2 tom. en 4°.

Rubens. Théorie de la figure humaine. París, 1773.

Farey. Essai sur le dessin et la peinture relativement à l'enseignement, et nou-

veau précis de perspective. París, 1819, en 8°.

Deperthes. Théorie du paysage, ou Considérations générales sur les beautés de la peinture que l'art peut imiter, et sur les moyens qu'il doit employer pour réussir dans cette imitation. París, 1818, en 8°.

— Histoire de l'art du paysage.

ÍNDICE DE LAS MATERIAS

CONTENIDAS EN ESTE MANUAL.

A LA JUVENTUD QUE SE DEDICA AL BELLO ARTE DE LA PINTURA. 5

ADVERTENCIA. 7

INTRODUCCION. — Del arte. Su presente, su pasado y su porvenir. 25

De la vocacion como primera cualidad en los jóvenes que se dedican á la pintura. 31

De la enseñanza. 38

Observaciones de Nicolás Poussin sobre la pintura. — Del ejemplo de los grandes maestros. 53

Definicion de la pintura y de la imitacion. 54

Del arte y de la naturaleza. 55

De los términos del dibujo y del color. 56

De la accion. 56

De la magnificencia. 57

De la idea de la belleza. 60

De la forma de las cosas. 61

De la magia de los colores. 61

Importancia del dibujo y la perspectiva. 64

Nociones elementales sobre el color. 69

Contraste entre los diferentes colores y sus complementarios. 82

De las alteraciones que sufre la entonacion de los colores por contacto ó yuxtaposicion de los mismos. 83

NOCIONES TEÓRICO-PRÁCTICAS SOBRE LA PINTURA Á LA ACUARELA. — Sobre el dibujo y la pintura. 91

Del claro-oscuro; de la armonía de los colores; de los reflejos, y del efecto. 93

De la pintura á la acuarela en particular, y de los estudios necesarios para tomar el pincel en este género. 100

Objetos necesarios para pintar á la acuarela. Del papel. 102

Manera de tender el papel. 105

De los lápices. 108
De la goma elástica. 109
De los pinceles. 110
De la paleta. 113
De los colores. 115
Goma-gutta. 118
Amarillo indiano. 119
Piedra de fiel (cadmio). 119
Minio. 120
Carmin. 120
Tierra de Siena tostada. 121
Azul cobalto. 122
Azul de Prusia. 122
Bistre. 123
Sepia. 123
Negro de marfil. 124

Explicacion de las tintas, y designacion de los colores que entran en su composicion.

Colores blancos. 126

Colores cafés. 127

Grises. 127

Amarillos. 128

Rojos. 129

Observaciones. 139

Modo de operar. 141

Máximas para extender los colores. 146

Sobre la luz. 151

Pintura á la sepia 152

NOCIONES SOBRE LA PINTURA AL ÓLEO 155

De los lienzos. 157

Pinceles. 162

De los colores. 164

Colores que se emplean en la pintura al óleo. 166
Albayalde (ó blanco de plata). 168
Amarillo de Nápoles. 169
Ocre claro. 170
Ocre oscuro. 171
Siena natural. 172
Bermellon. 172
Ultramar. 173
Azul mineral. 174
Tierra de Cassel. 175
Negro de marfil. 175
Negro de sarmiento. 176
De los aceites. 176
Secantes. 180
De los barnices. 181

De la paleta. 186

Modo de operar. 187

Explicacion de los términos técnicos empleados en este manual. 193

Catálogo de algunas obras que pueden consultarse sobre la pintura y ciencias auxiliares. 257

FIN.

Sceaux (Sena). — Imp. M. y P.-E. Charaire.

3 1197 00430 4538